T. Navarro Tomás

METRICA ESPAÑOLA

T. Navarro Tomás

METRICA ESPAÑOLA

T. NAVARRO TOMÁS

MÉTRICA ESPAÑOLA

RESEÑA HISTÓRICA Y DESCRIPTIVA

(TERCERA EDICIÓN CORREGIDA Y AUMENTADA)



EDICIONES GUADARRAMA
Lope de Rueda, 13
MADRID

Primera edición: Syracuse, N. Y., 1956
Segunda edición: Nueva York, N. Y., 1966

* * *

Portada de

MANUEL RUIZ ÁNGELES

EDICIONES GUADARRAMA, S. A.
Madrid, 1972

Depósito legal: M. 11598.—1972

Printed in Spain by

EOSGRAF, S. A., Dolores, 9. - Madrid-29

CONTENIDO

Primera edición: Syracuse, N. Y., 1956
Segunda edición: Nueva York, N. Y., 1966

* * *

Portada de

MANUEL RUIZ ÁNGELES

x-53-003049-6

EDICIONES GUADARRAMA, S. A.
Madrid, 1972

Depósito legal: M. 11598.—1972

Printed in Spain by

EOSGRAF, S. A., Dolores, 9. - Madrid-29

CONTENIDO

OBSERVACIONES PRELIMINARES

Se han corregido en esta tercera edición numerosas erratas que se habían deslizado en las anteriores y se han añadido, además de las presentes observaciones, un índice de materias y otro de autores, recomendados en algunas reseñas relativas a este libro como complemento conveniente para facilitar su consulta.

Es de notar que aunque la percepción más o menos precisa del efecto del verso es experiencia de dominio común, no es de ningún modo corriente que el que lee u oye los versos, ni aun los poetas que los componen, tengan idea clara de los elementos que imprimen a cada metro su propio carácter ni de las combinaciones con que esos mismos elementos multiplican las modalidades específicas que la mayor parte de los metros incluyen.

Se ha practicado la versificación en español desde el principio del idioma, y ha sido objeto de constante estudio y comentario por parte de numerosos preceptistas antiguos y modernos. Como último resultado, acogido con amplia adhesión en la poesía contemporánea, al verso se le considera, en su estructura sonora, como mero producto del ritmo, independiente del papel accesorio y omisible de la medida silábica, de la rima y de la estrofa.

Las opiniones han estado divididas, sin embargo, respecto a la naturaleza del elemento que actúa como base rítmica del verso español. Durante más de tres siglos han competido sobre este punto la doctrina cuantitativa de sílabas largas y breves, mantenida por Rengifo, Luzán y Gómez Hermosilla, reflejo de la enseñanza escolar de la métrica grecolatina, y de otra parte, el sistema acentual, de sílabas fuertes y débiles, fundado en la observación del papel principal del acento de intensidad en la prosodia de las lenguas romances y divulgado por Nebrija, el Pinciano, Correas y Bello.

La *Ortología y métrica*, 1835, de don Andrés Bello, de extraordinaria influencia en Hispanoamérica y España, asentó de manera definitiva el concepto del verso acentual; pero aparte de la

sustitución de la cantidad por la intensidad, continuó manteniendo en el fondo los mismos moldes del verso clásico. Los *pies* de sílabas largas y breves pasaron a ser *cláusulas* de sílabas fuertes y débiles, con análoga función y con los mismos nombres de troqueos, yambos, dáctilos, anapestos y anfíbracos. Bello dio idea de los diversos tipos rítmicos del verso acentual mediante los siguientes ejemplos:

trocaico	óo:	Díme, - pués, pas - tór ga - rrído.
yámbico	oó:	¿Adón - de vás - perdí - da?
dactílico	óoo:	Súban al - cérco de O - límpo na - cíente.
anapéstico	ooó:	De sus hí - jos la tór - pe abutár - da.
anfibráquico	oóo:	Con críncs - tendídos - andár los - cométas.

Una grave deficiencia de este sistema, que el mismo Bello advirtió, es su exclusiva aplicación a los versos formados por series de cláusulas uniformes, como los de los ejemplos citados. Es inaplicable a los de acentuación variable y cláusulas mezcladas, que son precisamente los más corrientes en la poesía española. Las explicaciones de Bello, de ordinario tan precisas, se hicieron reticentes y ambiguas al tratar de esta clase de versos.

Del pentasílabo dijo que tiene un carácter rítmico que vacila entre yámbico y dactílico. Al hexasílabo lo consideró de cadencia incierta entre el tipo anfibráquico y el trocaico. Respecto al heptasílabo advirtió que parece fluctuar entre el yámbico y el anapéstico. Al ordinario octosílabo le asignó carácter esencialmente trocaico, indicando que, no teniendo más acento fijo que el de la sílaba séptima, admite cualquier combinación. En cuanto al endecasílabo, le atribuyó ritmo yámbico como tipo básico, pero señaló que es raro encontrarlo en esta forma.

Dada la ordinaria incongruencia de las cláusulas en los versos de variable acentuación, se comprende que Bello no las sometiera a análisis semejante al de los versos uniformes. Como ejemplo de la variedad de endecasílabo acentuado en sexta y décima citó el segundo verso de la elegía de Rodrigo Caro *A las ruinas de Itálica*, cuyas cláusulas forman una heterogénea serie de dáctilo, anapesto, troqueo y anfíbraco: «Cámpos de / soledád, / mústio / colládo». El tercer verso de la misma composición, correspondiente a la modalidad endecasílaba acentuada en cuarta, sexta y décima,

ofrece un conjunto de cláusulas distinto del anterior, en serie de dáctilo, troqueo, dáctilo y anfíbraco: «Fuéron un / tiémpo I / tálica / famósa». Entre los catorce endecasílabos de la primera estrofa de la citada poesía se registran no menos de diez diferentes combinaciones de cláusulas sin ningún orden ni correspondencia de apreciable efecto rítmico.

Cualquier poesía antigua o moderna en versos de acentuación variable ofrece este mismo género de desacuerdo en que ni las cláusulas se ajustan a una disposición regular ni los versos muestran a este respecto coordinación alguna. Se observa esta incoherencia hasta en los poemas más apreciados por su armonía y musicalidad. Se necesita evidentemente otro modo de explicación, que dentro del mismo principio del ritmo acentual sea aplicable a toda clase de versos.

En el presente libro, el ritmo del verso es considerado sobre el mismo principio que el de la música o el canto. En todo verso se reconoce la presencia de un período rítmico equivalente al compás musical. El elemento que marca períodos o compases es el apoyo dinámico de la intensidad. Las circunstancias del período rítmico, de los tiempos que lo definen y de la variable disposición de las sílabas de que consta se indican en el texto, págs. 35-40.

Punto de especial interés es el hecho de que los ordinarios versos de libre acentuación, en su mera forma literal, aparecen como unidades abstractas que se realizan en la práctica bajo modalidades de distinto efecto sonoro, según la particular combinación de las cláusulas en sus respectivos períodos rítmicos. Hay, en efecto, como se verá en su lugar, diversas especies de octosílabos, eneasílabos, endecasílabos, alejandrinos, etc., cuyas posibilidades artísticas no han sido hasta ahora suficientemente reconocidas ni cultivadas.

Las discrepancias entre los versos de regular medida silábica y los de medida fluctuante o libre se nivelan y equilibran en la acompasada sincronía de los períodos rítmicos. No se conocen las melodías juglarescas con que se cantaban en su tiempo el poema del Cid, el de Santa María Egipcíaca o las cantigas del *Libro de Buen Amor*. Las hipótesis propuestas constituyen un vago capítulo de la historia de la música. Hasta ahora no se ha probado que ninguna particularidad de la versificación de tales poemas corresponda concretamente a un determinado efecto musical, aunque sea lógico suponer tales acomodaciones entre el canto y el

verso. Ha parecido prematuro recoger las aludidas teorías. Se ha considerado aconsejable esperar a que se conozcan resultados concretos.

Sabido es que las melodías populares son materia especialmente susceptible al remoldeamiento y modificación, en contraste con la ordinaria consistencia de las formas del ritmo acentual. Multitud de variedades melódicas se aplican, por ejemplo, a cualquier tipo de danza. No es improbable que el compás que hoy se advierte en la lectura de aquellos textos, que es el elemento a que en esta obra se ha atendido, refleje en el fondo el mismo ritmo implícito y latente con que los juglares los cantaron. Mientras no se precise el modo antiguo, la impresión presente es en todo caso una admisible realidad.

Los períodos rítmicos, como los compases musicales, pueden constar de dos, tres o cuatro tiempos, de donde resulta el peculiar aire o movimiento de cada composición. A cada tiempo del período corresponden, según los casos, una, dos, tres o cuatro sílabas, de manera análoga a como se distribuyen y agrupan las notas en los compases musicales. El tiempo monosílabo, ajeno al antiguo concepto de los pies métricos, es tan normal en el verso como en el canto. Ocurre especialmente en variedades del heptasílabo, del endecasílabo y del alejandrino.

El último apoyo rítmico del verso coincide invariablemente con el último acento prosódico. En la colocación del primer apoyo influye la condición de las palabras con que el verso principia. No siempre se sitúa sobre la primera sílaba prosódicamente acentuada. Puede empezar el verso con algún vocablo de papel secundario, aunque prosódicamente acentuado, cuyo nivel se atenúa ante el mayor relieve del acento siguiente. Así, en «No me mueve, mi Dios, para quererte», el primer tiempo marcado no lo recibe la primera sílaba, sino la tercera, y en «Oh dulces prendas por mí mal halladas», no se sitúa sobre la primera ni sobre la segunda, sino sobre la cuarta. En otros casos la acumulación sintáctica de partículas débiles al principio del verso da lugar a que el primer apoyo se coloque sobre alguna de ellas. Lo recibe ordinariamente la que figura como segunda sílaba en «La que de su dolor culpa tenía», y recae sobre la que aparece en tercer lugar en «Ante quien se endereza vuestro intento», ambos versos de Garcilaso.

Las sílabas débiles anteriores al primer tiempo marcado se tratan como anacrusis, del mismo modo que las notas «al aire» con que suele empezar la frase musical. Por virtud de la colocación de tal primer tiempo, el verso puede llevar apoyo rítmico en la sílaba inicial, o en la segunda, tercera o cuarta, y por la misma razón puede empezar sin anacrusis o llevar una, dos o tres sílabas en esta posición. No hay versos con anacrusis de más de tres sílabas.

La suma del último tiempo del verso con las sílabas débiles finales, con la pausa o transición más o menos breve entre un verso y otro y con la anacrusis del verso siguiente constituyen el período de enlace, de duración equivalente a la del período o cuerpo interior. El poema se desarrolla como una serie de períodos alternos interiores y de enlace sobre una base aproximadamente uniforme de la medida del tiempo, determinada por la regular sucesión de los apoyos del acento. La sensación del ritmo se mantiene en el verso libre mientras el efecto de esa regularidad no es oscurecido por la excesiva desproporción de las medidas silábicas.

La libertad del verso amétrico tiene amplio campo abierto en la tradición de la poesía hispánica. Se admite la combinación de toda clase de versos largos o breves dentro de los límites que impone su indispensable coordinación temporal. Todo otro modo de coordinación desempeña papel meramente ocasional y secundario. Por lo común, cualquier poema en verso libre hace percibir un fondo de ritmo acentual cuya mayor o menor presencia depende probablemente del grado de familiaridad del poeta con los modelos tradicionales.

Ordinariamente en el verso, como en la música, el apoyo de cada tiempo recae sobre la sílaba o nota inicial del grupo que a tal tiempo corresponde, por lo cual las cláusulas trocaicas y dactílicas, o bien las combinaciones mixtas de unas y otras, constituyen la materia ordinaria en las manifestaciones más corrientes del ritmo. No contradicen esta práctica los versos de acentuación uniforme, aunque desde el punto de vista gramatical las cláusulas yámbica, anapéstica y anfibráquica empiecen con sílabas débiles. La imagen de los versos construidos a base de la repetición de estas cláusulas se funda en una representación gramatical e ideológica que revierte al orden acústico en el instante en que se atiende a la espontánea impresión del oído, como se advierte en los ejemplos citados en la pág. 37. Algunos prosodistas continúan

manteniendo el concepto de los versos yámbicos, anapésticos y anfibráquicos como restos de la antigua preceptiva escolar.

La consideración del verso en su ordinaria y natural asociación con la música y no como convencional combinación de cláusulas gramaticales, y especialmente el concepto del período rítmico, de cualidades de adaptación y flexibilidad semejantes a las del compás musical, ofrecen clara y fácil base para descubrir el particular funcionamiento de las modalidades de cada metro y para resolver las discutidas discrepancias entre los versos de acentuación uniforme o variable y entre los de medida regular, fluctuante o libre.

En la integridad de su naturaleza, el verso refleja la calidad musical de cada lengua, aunque se trate de moldes usados bajo análoga apariencia en idiomas distintos, como en el caso del endecasílabo, del alejandrino y de otros metros. La compleja y delicada trama del acento idiomático de cada lengua, producto de la secular cooperación de generaciones sucesivas y parte principal en la fisonomía sonora con que tan vivamente las lenguas se diferencian entre sí, puede suponerse en gran parte influida por la labor de los poetas, como intérpretes intuitivos de preferencias comunes y como iniciadores individuales de nuevos efectos y recursos.

El caudal métrico de un poeta es más o menos rico según el grado de diferenciación y oportunidad con que hace sentir las varias modalidades rítmicas que cada metro representa. La versificación más refinada es la que con más acierto matiza los efectos del ritmo en relación con los movimientos e insinuaciones emocionales del poema. Son varios los ejemplos en que poetas de reducido repertorio métrico, pero diferenciadores de modalidades adecuadamente aplicadas, ofrecen mayor musicalidad y armonía que los de repertorio más extenso, pero de tipos menos diferenciados.

En conjunto, la versificación española, seguida en su evolución a través de los capítulos de este libro, sorprende por el extraordinario número y diversidad de los metros y estrofas que ha cultivado. Parece que ninguna otra lengua de la misma familia románica ha desarrollado una métrica tan rica y variada. La estimación valorativa, que tiene señalada importancia en español en toda manifestación de la palabra hablada, actúa de manera principal en la apreciación del verso. Además de su mensaje ideológico y lírico, el poema necesita hacerse sentir en su calidad musical.

Primitivos ejemplos de versificación polimétrica que evita la monotonía, como el *Auto de los Reyes Magos*, la *Crónica Troyana* y el *Libro de Buen Amor*, no tienen semejantes en la antigüedad de otras literaturas. Las comedias españolas del Siglo de Oro animaban el movimiento de sus escenas con una variedad de formas métricas desconocida en el arte dramático de otros países. En confrontación más concreta, resalta el contraste entre la uniformidad de los pareados alejandrinos de *La Rodogune*, de Corneille, y el conjunto de combinaciones distintas empleado en la adaptación española de esta tragedia por el peruano don Pedro Peralta Barnuevo. Análoga diferencia se observa entre los simples endecasílabos sueltos del *Saúl*, de Alfieri, y la diversidad métrica de la versión española de Francisco Sánchez Barbero. Las fábulas de Iriarte presentan una variedad de metros mucho mayor que las de Lafontaine. Mientras que la escala métrica de *Les Djins*, de Víctor Hugo, no abarca más de ocho tipos de versos, la de la *Noche de insomnio y el alba*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda, alcanza hasta quince. En ningún poeta francés, parnasiano o simbolista, se registra un repertorio de metros y estrofas tan extenso como el que Rubén Darío practicó.

Cómo rasgo de permanente filiación entre el verso y la fonología de la lengua destaca el hecho de que dentro del cuadro de la versificación española el metro que predomina por la frecuencia y extensión de su cultivo es el octosílabo, cuya medida coincide precisamente con la de la unidad melódica o grupo fónico más corriente en la común elocución del idioma. Se puede, en efecto, decir que el octosílabo del romancero, del teatro, de las coplas populares y de la mayor parte de los refranes y proverbios no es propio reflejo del dímetro trocaico de los antiguos himnos litúrgicos, sino refundición de este verso en el peculiar molde fonológico del español.

El mismo género de percepción de los apoyos del acento, organizados bajo un orden más o menos flexible, sirve de base rítmica común en la prosa, en el verso, en el canto y en la música. No se ha dicho sin fundamento que el verso es una frase cantada. El verso libre se impone voluntariamente una atenuación del ritmo y musicalidad del verso métrico. Una y otra forma se justifican si responden adecuadamente en cada caso al carácter y propósito del poema que se compone. Reducirse en todo momento y ocasión

a una misma clase de verso, medido o libre, es incurrir en rutinaria monotonía, defecto que la poesía hispana ha tratado siempre de evitar. No es necesario que el ritmo se sujete a una regularidad matemática. Tampoco debe perderse en una vaguedad meramente subjetiva. La única condición inexcusable es que se mantenga dentro de los límites posibles de la percepción normal.



INTRODUCCION

1. ASUNTO.—Una gran parte del patrimonio literario de la lengua española se ha producido en todas las épocas bajo la forma del verso. Cada generación ha tratado de introducir cambios e innovaciones en el cuadro de estructuras métricas recibido de la generación anterior. Entre los tipos de versos y estrofas que se han cultivado, unos tuvieron una existencia pasajera, otros realizaron una actuación más o menos extensa y algunos se han mantenido de manera permanente. En la invención, adopción, mantenimiento o abandono de tales formas se reflejan episodios significativos de la historia poética. Consideradas en conjunto, estas múltiples manifestaciones de la versificación española constituyen una impresionante demostración del esfuerzo dedicado por los poetas a descubrir y utilizar las inagotables posibilidades de la lengua en las creaciones de la palabra rítmicamente organizada.

Existe entre las lenguas neolatinas un común fondo simétrico derivado de la rudimentaria versificación usada en el latín de la Edad Media. La actitud de estas lenguas no ha coincidido enteramente en el aprovechamiento y desarrollo de tal herencia. Los elementos esenciales del verso románico, que venían a sustituir el papel de las combinaciones cuantitativas de la métrica clásica, consistían, de una parte, en la disposición formal del número de sílabas, de la rima y de la estrofa, y de otra, en el orden interior de los apoyos rítmicos. Aunque de ordinario tales elementos se hayan acompañado mutuamente, sus relaciones no se han ajustado a normas fijas. Dentro de la misma medida silábica se suelen encerrar distintos ritmos, mientras que de otro lado una determinada modalidad rítmica se puede manifestar bajo medidas distintas. Rimas y estrofas actúan de varias maneras en la asociación de unos versos con otros.

Se comprende que en una lengua como el francés, en que el acento de intensidad ha disminuido su relieve y atenuado sus efectos prosódicos, se haya elaborado una versificación fundada

principalmente en las circunstancias formales del metro. Es lógico, asimismo, que el español, por su parte, poseedor de un sistema de acentuación de líneas claras y precisas, haya destacado los recursos de este elemento en la composición de los versos. Sobre la misma base histórica, el francés ha producido una métrica que se distingue en general por su refinado tecnicismo, en tanto que el español ha enriquecido especialmente las experiencias de su versificación mediante el cultivo del ritmo. En uno y otro caso el carácter del verso parece haberse definido en íntima relación con las condiciones fonológicas de cada lengua.

Es evidente la necesidad de considerar las circunstancias del verso dentro del campo particular del idioma respectivo. Aplicar al estudio de una métrica extranjera el criterio de los hábitos adquiridos en la lengua propia es situarse en un equivocado punto de vista. Ofrecen ejemplo reciente a este propósito las palabras de un profesor francés que advierte en la técnica del verso español cierta espontaneidad descuidada, junto a las manifestaciones de un crítico hispanoamericano en cuya opinión la versificación francesa se caracteriza por su pobreza rítmica. Ambas apreciaciones, aun cuando puedan parecer exactas dentro de la comparación en que cada una se funda, olvidan que se trata de modalidades métricas que, no obstante proceder de la misma fuente, cifran su esmero y perfección en valores distintos.

Varios puntos de la historia del verso español han sido motivo de controversia por causa del indicado desacuerdo. Aspectos importantes de la métrica de esta lengua han pasado desapercibidos o no han sido adecuadamente considerados por haberse producido fuera de las normas que han dominado como disciplina general en relación con estas materias. Ofrecer un resumen de los recursos y tendencias que se observan en el ejercicio del verso en cada uno de los períodos de la poesía española, señalando de la manera más objetiva posible las condiciones de cada forma en relación con las cualidades y circunstancias del idioma es el propósito del presente trabajo.

2. VERSO.—El examen de las manifestaciones del verso en el largo proceso que aquí se tiene en cuenta impide encerrar su concepto en una estrecha definición sometida a medida de sílabas, ajuste de acentos y correspondencia de rimas. Basta representarlo como serie de palabras cuya disposición produce un determinado efecto rítmico. La base esencial del ritmo del verso son los apoyos del acento espiratorio. Otros factores fonéticos como el tono o la cantidad silábica no desempeñan papel constitutivo en la estructura del verso español. Los efectos fundados en la armonía de las vocales, en la aliteración de las consonantes o en las correlaciones, alternancias, paralelismos, antítesis y demás recursos de la colocación de los vocablos sólo se emplean con función ocasional y complementaria.

El verso determina su figura y sus límites mediante la combinación de sílabas, acentos y pausas. Los versos españoles con ritmo definido requieren cuatro o más sílabas. Los de dos o tres sílabas, en lo que se refiere al ritmo acentual, sólo poseen una individualidad aparente, sostenida por los que le preceden o siguen.[1] Los versos de uso más arraigado y consistente son los que mejor se acomodan por su extensión silábica al marco en que alternan los principales grupos fónicos de la prosa ordinaria.[2] La línea que separa el campo del verso del de la prosa se funda en la mayor o menor regularidad de los apoyos acentuales. El lenguaje adquiere forma versificada tan pronto como tales apoyos se organizan bajo proporciones semejantes de duración y sucesión.[3]

3. PERÍODO RÍTMICO.—La originaria y básica correspondencia entre poesía y canto muestra que cualquier verso simple, de unidad definida, posee además del acento final otro apoyo rítmico situado en una de sus primeras sílabas. La parte del verso comprendida desde la sílaba que recibe el primer apoyo hasta la que precede al último, constituye el período rítmico interior. Actúan como anacrusis las sílabas débiles anteriores al primer apoyo del

[1] La falta de individualidad propia de los versos de dos y tres sílabas fue advertida por A. Lista, *Ensayos literarios*, Sevilla, 1844, II, 10. No es convincente la inclusión del tetrasílabo en ese mismo caso, sostenida por Vicuña Cifuentes, *Estudios*, 89-96.

[2] Sobre la división fonológica de la frase española, véase Tomás Navarro, "El grupo fónico como unidad melódica", en *RFH*, 1939, I, 3-19, y *Manual de entonación*, Nueva York, 1946, págs. 37-59.

[3] La percepción del verso es independiente del hecho de que éste se represente en una sola línea o dividido en fracciones o escrito a renglón seguido a modo de prosa. Tampoco la prosa cambia de carácter, aunque se imprima en líneas desiguales con apariencia de verso. No es función de la vista la discriminación entre verso y prosa, fundada esencialmente en la sensación de cualidades lingüísticas de orden fonético.

verso. El acento final es punto de partida del período de enlace, en el que se suman la última sílaba acentuada y las inacentuadas que la sigan, las sílabas de esta misma clase iniciales del verso inmediato y la pausa intermedia. En la sucesión de los versos, los períodos interiores y de enlace, marcados por la reaparición a intervalos semejantes de los apoyos del acento, se suceden regularmente a la manera de los compases de una composición musical.

Los apoyos rítmicos recaen de ordinario sobre sílabas prosódicamente acentuadas, pero no todo acento prosódico recibe apoyo rítmico ni el apoyo rítmico requiere siempre de manera indispensable el sostén del acento prosódico o etimológico. Los versos compuestos contienen un período interior en cada hemistiquio y un período de enlace entre estas mitades, semejante al que se produce entre un verso y otro. Contribuye la uniformidad silábica de los versos a la regularidad de sus períodos rítmicos, pero no es necesaria tal uniformidad para que los períodos resulten regulares y acompasados. Las desigualdades de los versos se equilibran en la proporción de sus períodos. La representación formal del verso resulta de sus componentes métricos y gramaticales; la función del período es esencialmente rítmica; de su composición y dimensiones depende que el movimiento del verso sea lento o rápido, grave o leve, sereno o turbado.

4. CLÁUSULA.—Dentro del período, las palabras se organizan ordinariamente en núcleos de dos o tres sílabas.[4] En algunas ocasiones, el espacio correspondiente a la cláusula lo ocupa una sola sílaba y a veces, con menos frecuencia, cuatro sílabas. La mayor parte de los versos son de período binario, formado por dos cláusulas, una en el tiempo marcado o principal y otra en el tiempo débil o secundario. En ciertos tipos de versos, la organización de las cláusulas forma tres o cuatro tiempos en cada período. Siendo lo común que el acento, fuerte o débil, afecte de manera principal a la primera sílaba de cada cláusula, la forma de ésta corresponde generalmente a los tipos trocaico, óo, o dactílico, óoo. Por la forma de sus cláusulas, el período puede ser uniformemente trocaico, dactílico o mixto. En el conjunto de la versificación, los metros de período mixto son de uso más frecuente que los de período uniforme.

La medida del verso se cuenta desde su primera sílaba; la del período, desde su primer acento rítmico. Las cláusulas yámbicas, oó, anapésticas, ooó, y anfibráquicas, oóo, consideradas teóricamente en la representación gramatical del verso, carecen de papel efectivo en el ritmo oral. Un verso como «Acude, corre, vuela», que gramaticalmente se considera yámbico, pertenece rítmicamente al tipo trocaico, con la primera sílaba en anacrusis, o óo óo óo. El eneasílabo «Dancemos en tierra chilena», figura como anfibráquico en el plano gramatical y como dactílico con anacrusis en la realización fonética, o óoo óoo óo. Al decasílabo «Del salón en el ángulo oscuro», se le clasifica como anapéstico en términos gramaticales y como dactílico, con anacrusis de sus dos primeras sílabas, si se atiende al efecto de su percepción rítmica, oo óoo óoo óo.[5]

[4] Nebrija designó la cláusula con el nombre clásico de *pie,* haciendo notar su carácter no cuantitativo sino acentual y anticipando la observación de que los tipos usados en castellano son sólo dos, uno bisílabo a modo de espondeo, cuya acentuación no especificó, y otro trisílabo dactílico, *Gram.* II, 5. Correas usó la misma denominación de *pie* y distinguió los tipos trocaico, dactílico y anfibráquico, advirtiendo que este último podía reducirse a yámbico, *Arte grande,* ed. Viñaza, 1903, pág. 268. El nombre de *cláusula* fue introducido por Bello, quien añadió el tipo anapéstico a la serie de Correas, *Métrica,* 271-276.

5. CANTIDAD.—La duración del período rítmico se reparte entre las cláusulas, y la de las cláusulas entre las sílabas. Individualmente consideradas, las sílabas presentan entre sí diferencias considerables. La duración de las cláusulas resulta en general más uniforme que la de las sílabas. Entre cláusulas del mismo tipo, la semejanza de duración es, por supuesto, mayor que entre las de tipo diferente. Unas y otras se ajustan al compás correspondiente, encuadradas en la aproximada regularidad cuantitativa de los períodos.

[5] Desde el punto de vista prosódico se considera anapéstico el verso "En el nido desierto de mísera tórtola"; anfibráquico, "El nido desierto de mísera tórtola", y dactílico, "Nido desierto de mísera tórtola", Bello, *Métrica,* 277. Aunque voluntariamente se puedan distinguir los tres tipos indicados, el hecho es que en elocución espontánea y corriente su ritmo coincide en la misma forma dactílica, sin más diferencia que la de empezar el primero con dos sílabas en anacrusis, el segundo con una y el tercero sin ninguna. Sobre la tendencia del español al ritmo trocaico en la serie de sílabas neutras, presentó datos experimentales S. Gili Gaya, "Observaciones sobre el ritmo en la prosa española," en la revista *Madrid,* Barcelona, 1938, III, 59-63.

Sin relación de orden lingüístico con la naturaleza silábica, la cantidad continúa desempeñando papel esencial en el ritmo del verso. Los períodos con sus tiempos marcados y su duración semejante determinan el compás; la forma y disposición de las cláusulas especifica el movimiento del ritmo. Sílabas combinadas en cláusulas, cláusulas organizadas en períodos y períodos regularizados proporcionalmente por los apoyos del acento constituyen los elementos esenciales del ritmo del verso. El ejemplo siguiente presenta en centésimas de segundo las medidas correspondientes a las unidades indicadas, según una inscripción fonética del principio del romance del *Besamanos del Cid:*

	anacrusis	*tiempo marcado*	*tiempo débil*	*tiempo marcado*	*pausa*
	Ca	**bal** ga	Die go La	í nez	
sílabas	18	30 20	23 15 18	25 27	(20)
cláusulas		50	56	52	
período		**106**			

	al buen	**rey** be	sar la	**ma** no	
sílabas	15 18	28 17	33 20	29 21	(50)
cláusulas	33	45	53	50	
período		**98**			

La duración de cada período fue un segundo aproximadamente y la de las cláusulas, la mitad. La suma del tiempo marcado, pausa y anacrusis del período de enlace, 105, equivale a la duración de los períodos ordinarios. En el primer período, las dos cláusulas, trocaica y dactílica, resultaron con duración semejante. La anacrusis consta de una sílaba en el primer verso y de dos en el segundo; en determinadas clases de versos reúne hasta tres sílabas; desaparece cuando el primer tiempo marcado se sitúa sobre la sílaba inicial. Tanto las diferencias de anacrusis como las de terminación, entre los versos llanos, agudos y esdrújulos, se compensan y equilibran en los períodos de enlace.[6]

[6] Las sílabas no se ajustan a un orden cuantitativo regular ni las cláusulas son unidades de duración fija. El ritmo puede resultar de la repetición de una misma cláusula. Sílabas y cláusulas distintas sólo producen un determinado compás bajo la análoga proporción de los períodos rítmicos. Una demostración más extensa puede verse en Tomás Navarro, "La cantidad silábica en unos versos de Rubén Darío", en *RFE*, 1922, IX, 1-29.

6. Clases de versos.—Por razón de su medida, los versos son *métricos* si se ajustan al mismo número de sílabas y *amétricos* si no se sujetan a esta igualdad. Sólo a los primeros les corresponde con propiedad el nombre de metros. A los versos amétricos se les suele llamar también asilábicos e irregulares. Son *monorrítmicos* los metros que mantienen una disposición invariable en la estructura de sus períodos y *polirrítmicos* los que dentro de la misma medida silábica presentan modificaciones en el orden y clase de las cláusulas que determinan tal estructura.

Entre los versos amétricos se da el nombre de *acentuales* a los que consisten en un número variable de cláusulas del mismo tipo rítmico; las diferencias de medida silábica no alteran en estos versos la uniformidad del ritmo. Son *libres* los versos amétricos que no obedecen ni a igualdad de número de sílabas ni a uniformidad de cláusulas; el verso libre pone a contribución de los efectos del ritmo elementos diversos, sin someterse inexcusablemente a la regulación del acento. Como modalidad semilibre cabe considerar el verso *fluctuante,* cuya ametría no excede de un margen relativamente limitado en torno a determinadas medidas con las cuales suele a veces coincidir.

Aun tratándose de los metros regulares, en ningún caso el verso puede ser representado sino como mero molde o patrón de figura esquemática. La forma material con que el poeta lo ejecuta y la interpretación con que el lector lo recoge son realizaciones del común prototipo a que cada uno lo refiere. En general las discrepancias de interpretación son escasas en los metros tradicionales y corrientes. Tales discrepancias aumentan a medida que el verso se aleja de los tipos conocidos y del campo en que ordinariamente se ejercita la percepción del ritmo. Es corriente en estos casos hallar diferencias en la lectura de los mismos versos aun entre personas de iguales circunstancias.

7. Pausa y cesura.—La pausa propiamente métrica es la que ocurre en fin de verso y entre hemistiquios de versos compuestos. Rechaza la sinalefa y permite que versos y hemistiquios acaben con terminación llana, aguda o esdrújula. La pausa delimita versos y hemistiquios y nivela períodos interiores y de enlace.

Puede consistir en una efectiva interrupción más o menos larga, según señale terminación de hemistiquio, verso, semiestrofa o estrofa, o bien puede reducirse a una simple depresión elocutiva en los puntos de división de tales unidades. Su presencia es en todo caso esencial como elemento determinativo de la extensión y unidad del verso.[7]

La cesura que algunos versos requieren o admiten en alguna parte de su período rítmico fue claramente definida por Bello como breve descanso que, a diferencia de la pausa, repugna el hiato y da lugar a la sinalefa. Otra diferencia consiste en que la cesura no admite adición ni supresión alguna que afecte al número de sílabas. Con frecuencia suele incurrirse en confusión atribuyendo a una y otra palabra el mismo sentido. La cesura supone en general un descanso más corto que el que generalmente corresponde a la pausa, pero en todo caso no es la duración lo que distingue a ambos conceptos, sino el valor que cada uno representa desde el punto de vista métrico.

8. RIMA.—Testimonios abundantes demuestran la existencia de la rima en canciones populares latinas. Aunque en la poesía culta el verso era ordinariamente suelto, los poetas latinos se servían en ocasiones de la rima con determinado propósito expresivo. La rima adquirió mayor desarrollo en los cantos civiles y religiosos del latín medieval. Las lenguas romances, desde el primer momento, adoptaron y generalizaron en su versificación la práctica de este recurso, base de una línea de armonía en que las palabras sitúan sus concordancias en una ordenada relación de tiempo.[8]

Los precedentes latinos ofrecen testimonios tanto de la rima consonante, en que coinciden todos los sonidos finales a partir de la última vocal acentuada, como de la rima asonante en que

[7] La explicación de Bello sobre la diferencia entre pausa y cesura fue ampliada por Vicuña Cifuentes, *Estudios*, 79-86. Aunque elaborado sobre el endecasílabo inglés, contiene conclusiones de interés general el trabajo de Ada L. F. Snell, *Pause: A study of its nature and its rhythmical function in verse, especially blank verse*, Ann Arbor, 1918.

[8] A. Bello, "Uso de la rima asonante en la poesía latina de la Edad Media y observaciones sobre su uso moderno", en *Repertorio Americano*, Londres, 1827, reimpreso en *Opúsculos literarios y críticos*, Santiago de Chile, 1883, págs. 227-238. Sobre el mismo asunto se encuentra información en Menéndez Pelayo, *Ant.* XI, 103-110, y en E. Stengel, "Romanischen Verslehre", en *Grundriss*, de Gröber, II, parte 1, págs. 61-69.

sólo coinciden las vocales. En el arte trovadoresco, la rima consonante se convirtió en uno de los principales motivos de lucimiento de maestría técnica. La asonancia, menos estimada, fue quedando reducida en la mayor parte de los países a manifestaciones particulares de la versificación popular. Sin perder tal carácter, elevó su papel más que en ninguna otra lengua en ciertos géneros de la poesía española.

Al final de un período de excesivo artificio, Nebrija condenó la rima como obstáculo para la recta y natural expresión. Rengifo, más tarde, la defendió como requisito indispensable y Caramuel la elogió como uno de los principales méritos del verso. El hecho es que durante siglos ha venido ejerciendo un dominio general del que sólo la han apartado ocasionalmente las limitadas experiencias del verso suelto, las imitaciones de la métrica clásica y el moderno verso libre.[9]

9. ESTROFA.—El papel del verso como parte de la expresión rítmica del pensamiento se completa en la armonía de la estrofa. La estrofa en sus manifestaciones primarias respondía a las líneas del canto acomodado a las evoluciones y mudanzas simétricas de la danza. Sin duda contribuyó también en otro terreno a definir la estrofa el ejemplo de las correlaciones de secuencias y tropos de las melodías litúrgicas. La adopción de la rima proporcionó el elemento más fértil para la organización del verso en grupos sujetos a un orden metódico.[10]

Gran parte de los rasgos métricos que distinguen a cada período se fundan en el carácter de las estrofas. La poesía antigua, ordinariamente cantada, se sirvió de estrofas líricas y épicas bien

[9] Las principales reglas de la rima, según la preceptiva tradicional, son: a) Una palabra no debe ser consonante de sí misma. b) Es débil o pobre la rima en que figura la misma palabra con acepciones distintas. c) Deben evitarse en fin de verso las palabras inacentuadas. d) La rima es tanto menos eficaz cuanto más obvia y fácil parece. e) No es costumbre emplear la misma rima en tres o más versos consecutivos. f) En la asonancia pueden alternar vocales y diptongos y asimismo palabras llanas y esdrújulas, pero no agudas y llanas. Sobre otros detalles, véase Bello, *Métrica*, 332-352.

[10] La relación entre el canto litúrgico y la estrofa métrica ha sido estudiada por E. Spanke, "Über das Fortleben der Sequenzenform in den romanischen Sprachen", en *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 1931, LI, 309-331.

definidas y poco numerosas. El repertorio de estas combinaciones se multiplicó desde que la poesía empezó a componerse principalmente para la lectura. La actitud de los poetas no ha sido siempre uniforme. En unas épocas, la estrofa ha sido tratada con curiosidad renovadora, en otras se ha atendido a su consolidación y uniformidad y en otras se le ha mirado sin especial interés.

10. Complementos rítmicos.—Han servido en todo tiempo como gala y adorno del verso diversas figuras relativas al orden y disposición de las palabras: antítesis, paralelismos, repeticiones, etcétera. La poesía culterana en especial se sirvió abundantemente de la organización de los vocablos en estructuras simétricas. Una fina manifestación de tales efectos es la armonía vocálica, fundada en la especial correspondencia de las vocales que figuran dentro del verso y principalmente de las que ocupan los apoyos rítmicos.[11]

Desde el Renacimiento se hicieron frecuentes los testimonios de la valoración estética de los sonidos en la expresión verbal. Herrera, el Pinciano y Cascales aludieron a la aptitud evocativa de ciertos vocablos por razón de sus cualidades fonéticas. La concordancia entre el timbre de los sonidos dominantes en ciertos pasajes y el temple emocional de las palabras suele ofrecer delicados ejemplos en poetas de fina sensibilidad lingüística.[12]

[11] Varios aspectos en relación con los complementos rítmicos del verso han sido tratados por Dámaso Alonso, "Temas gongorinos: La simetría en el endecasílabo de Góngora", en *RFE*, 1927, XIV, 331-346; "Versos plurimembres y poemas correlativos", en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, Ayuntamiento de Madrid, 1944, XIII, núm. 49, "Versos correlativos y retórica tradicional", en *RFE*, 1944, XXVIII, 139-153.

[12] Recurso expresivo que, según los casos, sirve para la ligadura blanda y suave, para el contraste brusco y hasta para el efecto cómico, es el *encabalgamiento*, fundado en el desequilibrio entre verso y sintaxis. Juan María Maury usó ya este vocablo en carta de 1831 a Vicente Salvá: "El cabalgar de un verso sobre otro, tan aborrecido de los clásicos franceses, *enjambement*, no nos choca, y tal vez nos agrada." Unas veces ocurre por supermetría: "Miras dentro de Ti, donde está el reino / *de Dios*, dentro de Ti donde alborea", Unamuno; otras veces por inframetría: "No despierta a los pájaros. *Pasamos* / solos por la región desconocida", González Martínez. En ocasiones queda el verso cortado en partícula débil: "Y subir por la vida y por la sombra y *por / lo* que no sospechamos y apenas conocemos", Rubén Darío; en otros casos se divide una palabra entre dos versos: "Y la otra mitad a cuenta / de la primera *desca / labradura* que se ofrezca", Calderón.

11. Bibliografía.—El primer tratado de métrica en español de que se tiene noticia consiste en las *Reglas de cómo se debe trovar*, del infante don Juan Manuel, 1282-1348, las cuales debieron perderse con el *Libro de cantares*, del mismo autor. El tratado de don Juan Manuel seguiría probablemente la pauta de las primeras instrucciones catalanas y provenzales de gaya ciencia que más tarde sirvieron de base a las *Flors del gay saber*, del Consistorio de Toulouse, 1356.[13]

Del *Arte de trovar*, de don Enrique de Aragón, 1423, sólo se conservan los apuntes que Álvar Gómez de Castro sacó del manuscrito de la obra en el siglo XVI, repetidos en varias ediciones desde que Mayans y Siscar los publicó dos siglos después. El Marqués de Santillana aludió al carácter y procedencia de algunas formas métricas en el *Prohemio* de sus obras dirigido al Condestable de Portugal, 1449.

Pero Guillén de Segovia redactó, en 1490, las laboriosas tablas de su *Gaya o silva de consonantes para alivio de trovadores*. Antonio de Nebrija dedicó al estudio del verso una parte de su *Gramática castellana*, Salamanca, 1492, en la cual, a la vez que trató de relacionar los versos castellanos con los latinos, advirtió el papel principal del acento, señaló las circunstancias del verso de arte mayor y describió las estrofas más usadas en su tiempo. Juan del Encina, más influido por las doctrinas trovadorescas que por los modelos clásicos, compuso un breve y bien ordenado *Arte de poesía* al frente de su *Cancionero*, 1496.

En su *Discurso sobre la poesía castellana*, Madrid, 1575, Argote de Molina reunió varias noticias relativas a versificación antigua y a las nuevas formas italianas. Fernando de Herrera inició el comentario estilístico del verso en sus *Anotaciones a las obras de Garcilaso de la Vega*, Sevilla, 1580. En la misma fecha, el portugués Miguel Sánchez de Lima dio principio a la serie de tratados de métrica del Siglo de Oro con su *Arte poética en romance castellano*, Alcalá de Henares, 1580.

La corriente petrarquista sirvió de guía al *Arte métrica espa-*

[13] Los tratados más antiguos sobre arte métrica, de principios del siglo XIII, son *Rasos de trobar*, de Ramón Vidal de Besalú, y *Donatz proensals*, de Uc de Faidit, estudiados por Milá y Fontanals, "Antiguos tratados de gaya ciencia", en *Obras completas*, III, 279-297, y por E. Stengel, *Die beiden ältesten provenzalischen Grammatiken*, Marburg, 1878.

ñola, de Juan Díaz Rengifo, Salamanca, 1592, el más famoso libro de métrica de su tiempo, así como al tratado poco posterior de Alfonso de Carvallo titulado *El cisne de Apolo*, Medina del Campo, 1602. Sobre el mismo fondo, el maestro Gonzalo de Correas fue el primero en observar especiales efectos del ritmo y en extender su atención a diversas manifestaciones de la versificación popular en su *Arte grande de la lengua castellana*, compuesto en 1626.

La enseñanza aristotélica, de sentido más crítico que preceptista, fue seguida por Francisco Salinas en diversas observaciones métricas incluidas en *De musica libri septem*, Salamanca, 1577; por Alonso López Pinciano, en su *Filosofía antigua poética*, Madrid, 1596, y por Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, Murcia, 1617. Hombre de amplia y variada cultura, el obispo don Juan Caramuel realizó los estudios más eruditos sobre esta materia en su *Metramétrica*, Roma, 1663, y en su *Rhytmica*, Campania, 1665.

La poética, de Ignacio Luzán, Zaragoza, 1737, introdujo la teoría neoclásica de la métrica cuantitativa a la manera latina, teoría recibida con escaso interés entre sus contemporáneos, pero recogida con decisión posteriormente por José Gómez Hermosilla, *Arte de hablar en prosa y verso*, Madrid, 1826; por Mariano José Sicilia, *Lecciones de ortología y prosodia*, París, 1827-1828, y por Sinibaldo de Mas, *Sistema musical de la lengua castellana*, Barcelona, 1832.

Andrés Bello volvió a encauzar el estudio del verso por el recto camino del ritmo acentual con sus *Principios de ortología y métrica*, Santiago de Chile, 1835. En este mismo libro, el autor desarrolló el sistema de cláusulas prosódicas previsto por Nebrija y Correas. Después de algunas opiniones indecisas, como la de Alberto Lista, en *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, 1844, el papel básico del acento quedó definitivamente reconocido.

Milá y Fontanals dedicó a la versificación varios artículos y un breve tratado de *Arte métrica*, publicado en el *Diario de Barcelona*, 1855. Una clara revisión de cuestiones de prosodia y métrica realizó José Coll y Vehí en sus *Diálogos literarios*, Barcelona, 1866. Menéndez y Pelayo incluyó amplia y sustanciosa información sobre varios puntos de métrica histórica en los prólogos de su *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, 1890-1916. Eduardo Benot acumuló información más profusa que selecta en su

Prosodia castellana y versificación, Madrid, 1892. Sobre varios puntos de métrica es útil la consulta del libro de Felipe Robles Dégano, *Ortología clásica de la lengua castellana*, Madrid, 1905. Labor más ambiciosa que sólida fue la ejecutada por Mario Méndez Bejarano en *La ciencia del verso*, Madrid, 1907.

Los trabajos más modernos se refieren a temas especiales más que al conjunto de la materia. Sobresalen los publicados por Federico Hanssen sobre la versificación de las *Cantigas*, *Libro de Buen Amor*, *Conde Lucanor* y otros textos medievales, aparecidos en su mayor parte en los *Anales de la Universidad de Santiago de Chile*, entre 1896 y 1916. Para el conocimiento de la métrica primitiva son fundamentales los estudios de R. Menéndez Pidal en *Cantar de Mio Cid*, 1908; *Elena y María*, 1914; *Roncesvalles*, 1917; *Historia troyana*, 1934; *Poesía árabe y poesía europea*, 1938, y *Cantos románicos andalusíes*, 1951. A R. Foulché-Delbosc se debe un metódico análisis del arte mayor en el *Laberinto*, de Juan de Mena, 1902, y a John D. Fitz-Gerald, una escrupulosa monografía sobre la cuaderna vía en la *Vida de Santo Domingo de Silos*, de Berceo, Nueva York, 1905.

Los estudios métricos de Bello fueron continuados por un escogido grupo de escritores chilenos en el que figuran Eduardo de la Barra, autor de *Estudios sobre versificación española*, Santiago de Chile, 1889; Julio Vicuña Cifuentes, acertado comentador de diversos problemas en *Estudios de métrica española*, Santiago, 1929, y Julio Saavedra Molina, elaborador de extensos y documentados trabajos sobre *Los hexámetros castellanos*, Santiago, 1935; *El octosílabo castellano*, Santiago, 1945; *El verso de arte mayor*, Santiago, 1946, y *Tres grandes metros: el eneasílabo, el tredecasílabo y el endecasílabo*, Santiago, 1946.

Varios escritores modernistas dedicaron a la teoría del verso tratados y comentarios, entre los que se distinguen las *Notas de versificación*, incluidas por M. González Prada en su libro *Exóticas*, Lima, 1911, y *Leyes de la versificación española*, de R. Jaimes Freyre, Tucumán, 1912. Los elementos que ambos autores consideran como unidades rítmicas tienen por base las cláusulas de Bello desarrolladas con mayor amplitud y libertad. El ensayo de Carlos Vaz Ferreira «Sobre la percepción métrica,» publicado en 1905 en el libro *Ideas y observaciones* y como volumen independiente en Barcelona, 1920, es una fina ilustración del factor psicológico en la interpretación de las formas del verso.

Obra reveladora y sugestiva es la de P. Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía española,* Madrid, 1920, a la cual se aludirá con frecuencia en estas páginas. Notable es asimismo la labor realizada por S. Griswold Morley en sus numerosos artículos sobre el uso de las estrofas en el teatro clásico y especialmente en su importante obra, en colaboración con Courtney Bruerton, *The chronology of Lope de Vega's Comedias,* Nueva York, 1940. Ofrece extensa información sobre preceptiva antigua la obra de E. Díez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro,* Madrid, 1949. El denso estudio de Pierre Le Gentil sobre la métrica del siglo XV, en *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge,* Vol. II: *Les formes,* Rennes, 1953, adolece del empeño de defender a todo trance la regularidad silábica y la influencia francesa. Util monografía, sobre todo por su amplia información acerca del verso de arte mayor, son los *Apuntes para una historia prosódica de la métrica castellana,* de Joaquín Balaguer, Madrid, 1954.

En diversas revistas figuran trabajos sobre versificación española, entre cuyos autores se destacan Hills, Lang, Espinosa, Keniston, Aubrun, Jörder y otros hispanistas. Se hará referencia a sus artículos en los lugares oportunos. La reseña de estudios de métrica dada por el Conde de la Viñaza en su *Biblioteca histórica de la filología española,* Madrid, 1893, se completa con las notas críticas de Stengel en *Grundriss der romanischen Philologie,* de Gröber, y en *Kritischer Jahresbericht über die Fortschritte der romanischen Philologie,* Munich, 1890-1910. Presta servicio práctico la *Bibliografía de la versificación española,* de Dorothy Clotelle Clarke, Berkeley, 1937. La autora ha publicado además varios artículos y notas sobre puntos particulares de métrica de diversos períodos y *A chronological sketch of Castilian Versification,* Berkeley, 1952.

12. ABREVIATURAS.—Sólo se indican aquí las abreviaturas de las obras cuya mención se repite en diversos capítulos. Las de las publicaciones concernientes a períodos especiales se identifican por las referencias que les preceden en las primeras notas de los capítulos respectivos:

AUCh. *Anales de la Universidad de Chile,* Santiago de Chile.
BAAL. *Boletín de la Academia Argentina de Letras,* Buenos Aires.
BAE. *Boletín de la Academia Española,* Madrid.

Bello, *Métrica.* Andrés Bello, *Principios de ortología y métrica de la lengua castellana,* Madrid, 1890.
BHi. *Bulletin Hispanique,* Burdeos.
Henríquez Ureña, *Versificación.* Pedro Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana,* 2.ª ed. Madrid, 1933.
HMPidal. *Homenaje a Menéndez Pidal,* Madrid, 1925.
HR. *Hispanic Review,* Filadelfia.
Menéndez Pelayo, *Ant.* M. Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos,* Madrid, 1890-1916.
NRFH. *Nueva Revista de Filología Hispánica,* México.
Onís, *Ant.* Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana,* Madrid, 1934.
Oyuela, *Ant.* Calixto Oyuela, *Antología poética hispanoamericana,* Buenos Aires, 1919-1920.
PMLA. *Publications of the Modern Language Association of America,* Baltimore.
RFE. *Revista de Filología Española,* Madrid.
RFH. *Revista de Filología Hispánica,* Buenos Aires.
RHi. *Revue Hispanique,* París-Nueva York.
Repert. *Repertorio de versos.* Núm. 503 de la presente obra.
Rivad. Manuel Rivadeneyra, *Biblioteca de Autores Españoles,* Madrid.
Ro. *Romania,* París.
RomPh. *Romance Philology,* Berkeley, California.
RR. *The Romanic Review,* Nueva York.
Vicuña Cifuentes, *Estudios.* Julio Vicuña Cifuentes, *Estudios de métrica española,* Santiago de Chile, 1929.

JUGLARIA

13. JUGLARES.—En los primeros siglos de la Edad Media debieron existir influencias mutuas, especialmente en lo que se refiere a la lírica popular, entre los varios pueblos que convivían en la península Ibérica. Desde el siglo XII en adelante, numerosos documentos aluden a juglares naturales de Castilla, los cuales alternaban en su propia tierra con los forasteros venidos de otras procedencias. Es posible que algunos de aquéllos supieran versificar en gallego, según era corriente en la lírica trovadoresca de aquel tiempo. Se comprende en todo caso que en las canciones destinadas a la población común de sus propios convecinos la lengua en que ejercerían su profesión sería el castellano.[1]

Las noticias más abundantes sobre estos artistas populares corresponden a la primera mitad del siglo XIV, época en que la juglaría alcanzó en Castilla su mayor desarrollo. Los grandes señores tenían juglares a su servicio, de los cuales solían hacerse acompañar en sus viajes y jornadas. Los juglares solazaban a los soldados en las campañas militares e intervenían en las fiestas públicas y privadas. El *Fuero de Madrid,* de 1202, disponía que al cetrero (cetra-cítara), no se le pagase más de lo convenido, aunque el aplauso de la gente lo solicitase diciendo: «Más le demos.»

Sobresale en este período la figura del Arcipreste de Hita, cuyo *Libro de Buen Amor,* con sus cantigas devotas y sus trovas cazurras, de escolares y de ciegos y con su habitual mezcla de elementos cultos y populares, es considerado como el monumento más importante de la lírica juglaresca en los países románicos. El mismo Arcipreste declara que no cabrían en diez pliegos las coplas que salieron de su mano para ser utilizadas por cantadoras cris-

[1] Un cuadro general de la vida juglaresca, seguido de capítulos especiales sobre los cantores de poesía lírica, gestas y romances, de donde proceden estos datos, se halla en el libro de R. Menéndez Pidal *Poesía juglaresca y juglares,* Madrid, 1924.

tianas, judías y moras y por diversas clases de gentes pedigüeñas y andariegas.

En la segunda mitad del siglo XIV componía canciones de juglaría don Pedro de Mendoza, abuelo del Marqués de Santillana; se ejercitaban en el mismo arte varios poetas de la corte de Pedro el Cruel y empezaban a darse a conocer autores como Alfonso Álvarez de Villasandino y Garcí Ferrández de Jerena, quienes en gran parte de sus composiciones y en sus propias costumbres continuaron la tradición juglaresca hasta muy entrado el siguiente siglo.

14. ZÉJEL.—Un poeta hispanomusulmán, Mucáddam ben Muafa, nacido en Cabra (Córdoba) a mediados del siglo IX y fallecido hacia 920, fue inventor del *zéjel*, una de las estrofas más antiguas y famosas de la métrica española. Constaba de un breve estribillo inicial, de un terceto monorrimo que constituía la *mudanza*, cuya consonante cambiaba en cada estrofa, y de un verso final llamado *vuelta*, el cual recogía la misma rima del estribillo y servía para hacer recordar y repetir esta primera parte de la canción. Al lado del árabe corriente, Mucáddam solía mezclar en las poesías en que empleaba tal estrofa el romance hablado por los mozárabes andaluces. Dentro del nombre general de *muwaxahas* con que las referidas composiciones eran designadas, se empleaba la denominación de *zéjel*, equivalente en árabe a *bailada*, para distinguir la muwaxaha compuesta con menor sujeción a la métrica del árabe clásico y con especial influencia del dialecto mozárabe.

Aunque no se conserva ningún zéjel de Mucáddam, su invención quedó registrada en los escritos de Aben Bassam de Santarem, 1109, y de Aben Jaldún de Túnez, 1322-1406. Adoptaron y continuaron el zéjel en los siglos X y XI Aben Abd-el-Rabihi de Córdoba, contemporáneo de Mucáddam; Al-Ramalí, poeta de la corte de Almanzor, muerto en 1022; Ubada ben Ma Al-Samá, sevillano muerto hacia 1080, y Aben Guzmán de Córdoba, trovador ambulante por varias ciudades hispanomusulmanas desde fines del siglo XI hasta su muerte en 1160. Numerosos poetas continuaron el cultivo del zéjel en los siglos siguientes en Andalucía y en los pueblos árabes del Mediterráneo. El filósofo y poeta Aben Hazán de Córdoba, fallecido en 1063, recogió diversas noticias en que se elogiaba a los andaluces por una invención tan apreciada y repetida entre las gentes de Oriente. El escritor Aben Said, muerto en 1274, decía que los zéjeles de Aben Guzmán se recordaban y cantaban en Bagdad acaso más que en las ciudades andaluzas. La tradición de tal forma métrica continúa aún viva en los países árabes; su origen español se recuerda en el nombre de *canto granadino* con que es conocida en Túnez.[2]

En su forma más corriente el esquema del zéjel era aa:bbba. Desde antiguo admitía determinadas variantes: *a)* el estribillo podía reducirse a un solo verso o constar de más de dos; *b)* el último verso del estribillo y el de la vuelta eran a veces más cortos que los demás; *c)* la mudanza sumaba en algunos casos cuatro o cinco versos monorrimos en vez de tres; *d)* los versos de la mudanza llevaban a veces rimas interiores; *e)* la vuelta podía consistir en dos o tres versos. Existen además ejemplos antiguos de zéjeles árabes, persas y hebreos sin estribillo, los cuales fueron compuestos probablemente para ser recitados o cantados a una sola voz, con omisión del coro que de ordinario tenía a su cargo la repetición de esta parte de la estrofa después de que el solista decía el verso de vuelta.

La gran cantidad de composiciones en forma de zéjel que figuran en los cancioneros gallegoportugueses y en las *Cantigas* de Alfonso el Sabio revelan hasta qué punto este tipo de canción debió ser abundante en España durante el siglo XIII. Más adelante, en el *Libro de Buen Amor*, el zéjel aparece bajo dos distintos grados de elaboración. La forma primitiva, aa:bbba, está representada en el libro del Arcipreste por la cantiga de gozos, «O, María, luz del día», 20-32; por la trova cazurra, «Mis ojos no verán luz», 115-120, y por las dos cantigas de escolares, «Señores, dat al escolar», 1650-1655, y «Señores, vos dat a nos», 1656-1660. Las cuatro canciones están compuestas en octosílabos fluctuantes; el estribillo de la primera, con rimas internas, se suele representar en cuatro versos cortos en lugar de los dos octosílabos. Una forma más compleja es la que ofrecen las dos cantigas de la Pasión, «Omíllome, Reyna, madre del Salvador», 1046-1058,

[2] Las noticias relativas a la invención de Mucáddam de Cabra fueron dadas a conocer por Julián Ribera en su discurso sobre el *Cancionero de Aben Guzmán*, Madrid, 1912, reeditado en 1921 y 1928. El texto y traducción de este cancionero fueron publicados por A. R. Nykl, Madrid, 1933. R. Menéndez Pidal presentó en conjunto la historia del zéjel y discutió las objeciones respecto a su origen hispanoárabe en "Poesía árabe y poesía europea", *BHi*, 1938, XL, 337-423, reeditado y reelaborado en Colección Austral, Buenos Aires, 1943.

y «Los que la ley de Christus avemos a guardar», 1059-1066. Ambas son zéjeles en versos compuestos, AA:BBBA. El verso de la primera, a base de hemistiquios hexasílabos fluctuantes, ha sido considerado como precedente del arte mayor; el de la segunda, constituido casi uniformemente por hemistiquios heptasílabos, se interpreta como alejandrino. Una y otra cantiga ofrecen la particularidad de enlazar sus versos con dobles rimas, interiores y finales, con excepción del verso de vuelta: ab ab: cd cd cd eb.

No podía el zéjel dejar de ser notado por los trovadores provenzales que en los siglos XI y XII cruzaban la frontera española atraídos por las peregrinaciones a Santiago y por la vida militar y cortesana de los reinos de León, Castilla y Aragón. Entre los primeros en adoptar tal forma métrica figuraron Guillaume IX de Aquitania, 1071-1137, y su compatriota Marcabrú, cuyas poesías se fechan entre 1129 y 1150. Caballeros franceses que venían a participar en las empresas de la Reconquista solían volver a su país con cautivos musulmanes, cuyos cantos, como ha señalado Menéndez Pidal, a quien se sigue en este resumen, llevaron probablemente el ejemplo del zéjel al sur de Francia aun antes de que lo recogieran y practicaran Guillaume IX y Marcabrú. Con su florecimiento en el siglo XIII, la citada estrofa ensanchó su expansión al servir de modelo al virelai francés y a la lauda italiana.

Las circunstancias de su propia forma métrica favorecían sin duda la acogida de tal canción en la lírica de los países de esta parte de Europa. La versificación románica había conocido la estrofa de tres versos monorrimos, semejante a la mudanza del zéjel. En ocasiones, a estos versos se les agregaba un estribillo suelto que se repetía después de cada terceto. Se ha supuesto que Mucáddam de Cabra pudo fundar su invención sobre estos precedentes, de los cuales le ofrecería ejemplos la tradición hispanoromana de los mozárabes andaluces. Su iniciativa consistió en introducir el valioso complemento del verso de vuelta que vino, de una parte, a servir de eje a la unidad de la estrofa y, de otra, a enlazar con la sostenida uniformidad de su rima todas las coplas de la composición.

Se admite de manera general la coincidencia entre los rasgos esenciales del zéjel y los del virelai. No se puede negar que el primero contaba con una historia de tres siglos antes de que el segundo se diera a conocer. Es sabida la activa comunicación que existía en aquel tiempo entre España y Francia. Parece natural que la forma del zéjel, recogida por los más antiguos trovadores provenzales, fuera a parar a manos de otros poetas más allá de la Provenza. Son varios, sin embargo, los romanistas que prefieren explicar la forma del virelai suponiendo que dentro del campo románico, por posibles transformaciones de otras estrofas, pudo llegarse independientemente a la misma invención que Mucáddam había realizado. Muchas sugestiones ofrecen sin duda los recursos del antiguo canto litúrgico; cada autor propone una hipótesis distinta. Lo cierto es, en todo caso, que el zéjel era conocido en España, en otros países mediterráneos y hasta en Provenza con mucha anticipación a los supuestos efectos métricos en que tales hipótesis se apoyan. [3]

15. JARCHYA.—Otras poesías en árabe o hebreo, llamadas también muwaxahas, terminaban en una cancioncilla mozárabe que recibía el nombre de *jarchya,* de significación equivalente a la de la finida de los decires trovadorescos. Las jarchyas hasta ahora publicadas corresponden en su mayor parte a los siglos XI y XII. Como sencillas composiciones líricas puestas en labios de doncellas enamoradas, constituyen una clara anticipación de las canciones de amigo, abundantes en la poesía gallegoportuguesa de los dos siglos siguientes. [4]

[3] La polémica sobre el origen de la forma métrica del zéjel y el virelai, con extensa reseña de los argumentos opuestos entre la tesis árabe y la tesis litúrgica y con defensa de la filiación independiente de ambas canciones ha sido reseñada por Pierre Le Gentil, *Le virelai et le villancico. Le problème des origines arabes,* París, 1954.

[4] El estudio de las jarchyas, aludidas por Menéndez Pelayo, fue iniciado por J. M. Millás y Vallicrosa, "Sobre los más antiguos versos en lengua castellana", en *Sefarad,* 1946, VI, 362-371. Veinte de estas canciones fueron publicadas por S. M. Stern, "Les vers finaux en espagnol dans les muwashahs hispano-hébraiques", en *Al-Andalus,* 1948, XIII, 299-346. La presentación de este descubrimiento a los romanistas fue hecha por Dámaso Alonso, "Cancioncillas de amigo mozárabes", en *RFE,* 1949, XXXIII, 297-349. El interés filológico y literario de las jarchyas fue comentado por R. Menéndez Pidal, "Cantos románicos andalusíes continuadores de una lírica latina vulgar", en *BAE,* 1951, XXXI, 187-270. Aumentó el volumen y trascendencia de estos materiales con las adiciones de E. García Gómez, "Veinticuatro jarchyas romances", en *Al-Andalus,* 1952, XVII, 57-127.

La lectura de las jarchyas, escritas en caracteres árabes o hebreos sin símbolos correspondientes a las vocales, se presta a diferencias de interpretación que pueden afectar a detalles de su lenguaje y métrica, pero no a la forma y sentido de sus rasgos esenciales. La forma métrica de estas composiciones, más variable que la del zéjel, aparece en cierta relación con la de la última estrofa de las respectivas muwaxahas. También esta circunstancia la asemeja a la finida, formada en general por una estrofa que se enlaza por la rima con la composición a que se refiere.

En las jarchyas hispanoárabes es rasgo general la regularidad de la rima consonante y de la medida silábica de los versos. Las hispanohebreas muestran carácter más popular en la libertad de sus medidas y en el predominio de la asonancia. En unas y otras el verso más frecuente es el de ocho sílabas, el cual, combinado con el de tres, compone la jarchya hispanohebrea núm. 5, de Judá Leví, 1075-1140?, registrada también en la serie hispanoárabe con el núm. XIII:

Vénid la pasca, ay, aún
sin ellu,
laçrando meu corayún
por ellu. [5]

Se supone que gran parte de las jarchyas debieron ser primitivas cancioncillas tradicionales, recogidas como tema o complemento lírico de las composiciones de que forman parte. Algunas aparecen como simples pareados o tercetos, análogos a los estribillos de los zéjeles y villancicos:

¿Qué faré yo o qué será de mibi?
Habibi,
non te tolgas de mibi. [6]

La jarchya hispanohebrea núm. 4 muestra en la disposición de sus cuatro octosílabos, con asonancia en los pares, la remota antigüedad de la cuarteta popular, de cuya existencia, hasta el descubrimiento de estas poesías, no se tenían testimonios anteriores al siglo XV.

Garid vos, ay yermanelas,
¿Com' contener e meu mali?
Sin el habib no vivreyu
ed volarei demandari. [7]

La misma forma de la cuarteta aparece en versos de seis sílabas en la jarchya hispanoárabe núm. VI. Otra de las hispanohebreas, núm. 9, de Judá Leví, autor de once de estas canciones, presenta la forma de serventesio o redondilla de rimas cruzadas, en versos de nueve sílabas:

Vayse meu corachón de mib;
ya, Rab, si se me tornarad.
Tan mal meu doler le-l-habib.
Enfermo yed. ¿Cuándo sanarad? [8]

Varias jarchyas hacen reconocer el modelo de la seguidilla en sus modalidades antiguas de versos impares fluctuantes y pares de cinco o seis sílabas, modalidades con que tal estrofa había de persistir hasta hoy en la lírica popular:

Vayades ad Isbilya
fy zayy tayir,
ca veré a engannos
de Ibn Muhayir. [9]

Gar ¿qué farayu?
¿Cómo vivrayu?
Este al-habib espero;
por él morrayu. [10]

[5] "Viene la pascua, ay, aún / sin él, / lacerando mi corazón / por él." Hispanohebrea, 5. Las traducciones, en este caso y en los siguientes, son las que da Dámaso Alonso en el artículo citado en la nota anterior.

[6] "¿Qué haré yo o qué será de mí? / Amigo, / no te apartes de mí." Hispanohebrea, 16.

[7] "Decidme, hermanitas, / ¿cómo contener mi mal? / Sin mi amigo no viviré / y volaré a buscarlo." Hispanohebrea, 4.

[8] "Mi corazón se me va de mí. / Oh, Dios, ¿acaso se me tornará? / Tan malo mi dolor por el amado. / Enfermo está. ¿Cuándo sanará?" Hispanohebrea, 9.

[9] "Vayáis a Sevilla / en traje de mercader, / pues veré los engaños / de Aben Muhayir." Hispanohebrea, 13.

[10] "Dime, ¿qué haré? / ¿Cómo viviré? / Este amigo espero; / por él moriré." Hispanohebrea, 15.

El corte de la seguidilla aparece igualmente en la jarchya compuesta por Judá Leví para festejar la visita a Guadalajara de Mio Cidiello:

Des cuand mio Cidiello viénid,
tan buona albishara,
com rayo de sol éxid
en Wadalachyara.[11]

La jarchya hispanoárabe núm. XIV presenta la variedad de seguidilla inversa en que los versos impares son de cinco sílabas y los pares de siete, variedad poco frecuente de la que vuelven a encontrarse ejemplos en fechas muy posteriores:

Mamma ¡ayy habibi!
So l'yummella saqrellah
el collo albo
e boquella hamrella.[12]

16. Verso épico.—El *Cantar de Mio Cid,* compuesto hacia 1140, consta de 3.735 versos cuya extensión oscila entre 10 y 20 sílabas, siendo los más abundantes los de 14, 15 y 13. Los versos se dividen en hemistiquios. Los hemistiquios más frecuentes son los de 7, 8 y 6 sílabas. Entre sus combinaciones figuran en primer lugar las de 7-7, 7-8 y 6-7. La versificación de *Roncesvalles* es semejante a la del *Mio Cid.* En los fragmentos identificados de los *Infantes de Lara* y en las *Mocedades de Rodrigo,* los hemistiquios, dentro de su ordinaria desigualdad, tienden a acomodarse más ostensiblemente a la medida octosilábica.[13]

[11] "Cuando mi Cidiello viene, / oh, qué buenas albricias, / como rayo del sol sale / en Guadalajara." Hispanohebrea, 3. Mío Cidiello alude a Josef ben Ferrusiel, médico y ministro de Alfonso VI entre 1091 y 1095, según R. Menéndez Pidal, *BAE,* XXXI, 200.

[12] "Madre, qué amigo. / Bajo la guedejuela rubita, / el cuello blanco / y la boquita rojuela." Hispanoárabe, XIV.

[13] Los estudios más importantes sobre la versificación de los cantares de gesta castellanos son los de R. Menéndez Pidal, *Cantar de Mio Cid,* Madrid, 1908, I, 76-124; segunda edición, Madrid, 1944, I, 76-136, y "Roncesvalles", en *RFE,* 1917, IV, 123-138. Confirma las conclusiones de Menéndez Pidal el minucioso estudio de J. Horrent sobre *Roncesvalles,* París, 1951, págs. 66-86.

No hay estrofas definidas en el *Cantar de Mio Cid* ni en los demás poemas de esta clase. Los versos se agrupan en series de diferente extensión bajo rimas asonantadas. Predominan en el *Mio Cid* las rimas llanas á-o, á-a, y las agudas -á, -ó. En ocasiones la rima aguda añade al fin del verso una *e* paragógica que al parecer servía de complemento a la terminación del período melódico con que estos poemas se cantaban: *logare, farade, allae, maes,* etc.

Las series asonantadas más largas, hasta de cien versos en el *Mio Cid,* ocurren en las partes más propiamente narrativas. Las series más breves, a veces de 3 ó 4 versos, se dan en los pasajes más dramáticos y movidos. La parte del poema relativa al destierro del héroe es la menos extensa y la de mayor variedad de asonancias. Suele haber cambio de rima al empezar o terminar un parlamento, al variar la persona a quien el discurso va dirigido, al pasar la palabra de un individuo a otro, y, por último, cuando dentro del relato se produce alguna transición de tono o escena.

De ordinario las frases y los versos se corresponden entre sí. La combinación más corriente es aquella en que los elementos de la frase se acomodan a los hemistiquios de un solo verso. Otras veces comprenden cuatro o seis versos. Son escasas las que constan de un número impar de tres o cinco. Se refleja en el orden gramatical tanto como en la métrica el carácter binario del compás que el poeta debió tener presente en la composición de su obra. No ocurren casos de encabalgamiento. La libertad de medida permitía que cada verso pudiera coordinar su extensión con su unidad sintáctica.

Los cantares de gesta franceses se escribieron en versos ordinariamente regulares de once o catorce sílabas. Bajo varios aspectos estos poemas influyeron en los españoles. Sin embargo, la forma métrica, que podría haber sido uno de los testimonios más significativos de tal influencia, es precisamente la discrepancia más irreductible entre unos y otros textos. Dando por sentado que la versificación necesita responder al principio de la regularidad silábica, se ha recurrido a diversas conjeturas para explicar la desigualdad métrica de la épica castellana. Con referencia especialmente al *Cantar de Mio Cid,* se ha supuesto, entre otras hipótesis, que sus versos son producto de una deformada adaptación de metros germánicos, que están inexpertamente construidos a base del alejandrino francés, que resultaron de una mezcla

del alejandrino y del endecasílabo de esa misma procedencia y, en fin, que son simple representación imperfecta del metro básico de hemistiquios octosílabos.[14]

Se reconoce de manera general que el autor procedió con seguridad y destreza en la elaboración de su relato y en el desarrollo de sus episodios. No es de creer que le hubiera faltado la sencilla habilidad de contar las sílabas del verso si hubiera querido seguir esta norma. Tampoco es probable que en la trasmisión oral o escrita del poema se cometieran alteraciones más numerosas ni de mayor importancia que las que se producían en casos análogos en cualquier otra lengua. La uniformidad del estilo y la reaparición de pasajes gemelos en distintos lugares de la obra indican que, aparte de detalles menores, la forma que los versos presentan es la que el poeta les dio.

Milá y Fontanals advirtió la necesidad de admitir y respetar la versificación del *Mio Cid* tal como el manuscrito de Per Abbat la presenta. Menéndez Pidal demostró con plena evidencia el acierto de tal criterio. Después de los estudios de Menéndez Pidal, la ametría del verso épico castellano quedó generalmente reconocida. Extendiendo el asunto a otras obras de distintas fechas, Henríquez Ureña hizo notar que la versificación amétrica constituye una manera tradicional practicada permanentemente, al lado de la versificación regular, en todos los períodos de la poesía española.

Las medidas de siete, ocho y seis sílabas, predominantes en los hemistiquios del *Mio Cid,* coinciden con las de los grupos fónicos más frecuentes en la prosa castellana. Se comprende que un verso narrativo de extensión fluctuante se apoyara en las mismas medidas que sirven de base al ritmo del idioma. Considerando la relación entre tales hemistiquios, se ha observado que a partir del de siete sílabas la proporción de los demás disminuye alternativamente en el orden de conjunto de las medidas superiores e inferiores: 7, 8, 6, 9, 5, 10, etc. El hecho no representa un rasgo especial de la versificación de *Mio Cid* ni de los demás textos amétricos; se observa de manera análoga entre los grupos fónicos de la prosa y en otros fenómenos de manifestaciones oscilantes.[15]

[14] El ensayo más reciente de interpretación isosilábica de la versificación de los cantares de gesta castellanos ha sido realizado por Charles V. Aubrun, "La métrique de Mio Cid est régulière", en *BHi,* 1947, XLIX, 332-372, y "De la mesure des vers anisosyllabiques médievaux: Le *Cantar de Roncesvalles*", en *BHi,* 1951, LIII, 351-374. El autor trata de reducir los versos de *Mio Cid* y de *Roncesvalles* a tres solos tipos: endecasílabo, alejandrino y tetradecasílabo de 6-8. Son discutibles sus correcciones de los textos por adición o supresión de palabras; no es admisible su recurso de eliminar a conveniencia la *e* inacentuada suponiéndola borrosa o apagada como en francés: l(e)valdas, albor(e)s, corr(e)dizas; el ritmo yámbico que atribuye a los tres tipos indicados está en contradicción con la experiencia general de la métrica española y especialmente con el testimonio de la versificación popular.

17. Estructura rítmica.—La base prosódica de las palabras se ha mantenido firmemente desde el principio de la lengua. Ningún indicio hace presumir que el movimiento acentual fundado en la sucesión de grupos silábicos dependientes de los apoyos de intensidad se manifestara en el castellano del siglo XII de manera distinta que en la lengua actual. Es de creer que una recitación del *Mio Cid,* no influida por la preocupación del recuento de sílabas, sino guiada sencillamente por el equilibrio de los acentos del verso, debe evocar una imagen rítmica semejante a la que produciría en la fecha en que el poema fue compuesto. Sus versos se organizan en cláusulas y períodos rítmicos, como muestran las medidas cuantitativas correspondientes al principio de la obra:

[15] La proporción de frecuencia de los grupos fónicos en los textos en prosa, contados por el número de sílabas, desciende progresivamente en el siguiente orden en español: 7, 8, 9, 6, 10, 5, 11, 4, 12; en italiano: 6, 7, 5, 8, 4, 9, 3, 10; en inglés: 7, 6, 5, 8, 4, 9, 3, 10. Más datos en Tomás Navarro, "El grupo fónico como unidad melódica", en *RFH,* 1939, I, 3-19. En análogo orden alterno disminuye la proporción de medidas de la talla de cien mil reclutas, representada en pulgadas: 68, 69, 67, 70, 66, 71, 65, 72, 64, 73, 63, 74, según la información estadística de "An analysis of reports of physical examination", en *Medical Statistics Bulletin,* Washington D. C., 1943, núm. 2, tablas 7 y 8. Se trata por lo visto de una especie de ley pendular y mecánica de cualquier fenómeno oscilante regido por la tendencia a un determinado centro, como indiqué en *Estudios de fonología española,* Syracuse, N. Y., 1946, págs. 95-96.

De los sos o jos tan fuer te mien tre llo ran do
20 28 38 30 20 (18) 22 30 14 28 18 16 32 22 (20)
48 38 50 40 44 62 54 40
86 90 106 94

tor na ba la ca be ca e es ta ba los ca tan do
20 30 16 20 18 35 18 (22) 18 25 16 25 17 36 30 (45)
46 38 53 40 41 42 66 45
84 93 83 111

Ví o puer ta sa bier tas e u ços sin ca ña dos
23 12 39 20 14 36 25 (22) 10 25 30 25 15 30 28 (28)
35 64 61 32 55 40 58 46
99 93 95 94

al cán da ras va zí as sin pie lles e sin man tos
18 32 17 26 19 30 25 (15) 22 28 25 12 19 37 32 (35)
49 45 55 37 53 31 69 35
94 92 84 104

e sin fal co nes e sin ad to res mu da dos
16 30 35 32 27 (30) 14 26 20 23 20 13 30 32 (45)
46 35 59 30 60 56 62 45
81 89 106 107

El número de sílabas de los hemistiquios ha sido en el primer verso 5-8; en los tres siguientes, 7-7, y en el quinto, 5-8. La duración silábica presenta gran variedad, desde 10 a 38 c. s. Las sílabas correspondientes a los apoyos rítmicos aparecen en general por encima de 20, con un promedio de 29. Las inacentuadas figuran en muchos casos con medidas comprendidas entre 10 y 20, pero otras veces superan estas cifras mostrando un promedio de 20. Las sílabas se agrupan en cláusulas de una, dos o tres unidades. Figuran en gran mayoría las bisílabas trocaicas. En conjunto, la extensión de las cláusulas se mueve entre 31 y 69 c. s. Las correspondientes a los tiempos marcados presentan una duración media de 57,6; el promedio de las que representan los tiempos secundarios es 42,1. Las diferencias de las sílabas entre sí, del mismo modo que las de las cláusulas, se nivelan en la aproximada uniformidad de los períodos, los cuales ofrecen como duración media 93,4, con pequeñas desviaciones respecto a esta base.

La desigualdad de número de sílabas entre unos versos y otros no fue obstáculo para la acompasada marcha de la recitación. Períodos de tres, cuatro o cinco sílabas resultaron con duración equivalente bajo la equilibrada regularidad de los tiempos marcados. Leídos de este modo, los versos registrados, a juicio de las personas presentes, sonaron con notoria armonía y con grave y entonada dignidad. La experiencia fue repetida sobre otros varios pasajes con los mismos resultados: *a)* dos tiempos marcados en cada hemistiquio; *b)* períodos de duración análoga, aunque de distinto número de sílabas; *c)* pausas entre los hemistiquios y entre los versos, más breves las primeras que las segundas; *d)* período de enlace de hemistiquios y de versos, de extensión semejante a la de los períodos ordinarios. La mayor o menor rapidez de la lectura afecta al valor de las cifras, pero no altera sus proporciones.[16]

[16] Contando los dos tiempos marcados y el tiempo débil intermedio, Delius estuvo en lo cierto al advertir tres acentos en cada hemistiquio del *Mio Cid (Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 1851, VIII, 434). La opinión de Delius ha sido renovada por E. Gamillscheg, "Zur kritik des *Cantar de Mio Cid*", en *ZRPh*, 1921, XLI, 57-69, y por J. Horrent, *Roncesvalles*, París, 1951, pág. 84. Es también exacto decir que los acentos de cada hemistiquio son sólo dos, atendiendo únicamente a los tiempos marcados, opinión representada por G. J. Geers, "Algo sobre versificación española", en *Neophilologus*, 1930, XV, 178-183. La realidad es la misma si se consideran los ocho acentos del conjunto del verso, cuatro en cada hemistiquio, incluyendo tiempos marcados, tiempos débiles y apoyos mudos, según el criterio de William E. Leonard, "La métrica del Cid", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1928, 1930 y 1931, y "The recovery of the metre of the Cid", en *PMLA*, 1931, XLVI, 289-306. La base regular en la actual conciencia de la lengua consiste en todo caso en la equivalencia temporal de los períodos rítmicos, a la cual se subordinan los apoyos acentuales, sin que éstos por sí mismos muestren individualidad definida que pueda ser indicio del superestrato gótico supuesto por Robert A. Hall, Jr. en "Old Spanish Stress-Timed verse and Germanic Superstratum", *Rom Phil.*, 1965, XIX, 227-234.

18. Verso lírico.—Se incluye bajo este título la versificación amétrica de los poemas breves del siglo xiii: *Razón de amor, Santa María Egipcíaca, Elena y María,* etc. En los dos primeros, los versos fluctúan entre 6 y 16 sílabas, con principal representación del de 9. En *Elena y María,* la fluctuación recorre todos los grados entre 5 y 15 sílabas con marcada superioridad del de 8.

Qui tris te **tie** ne su co ra çón
15 23 13 30 16 20 13 11 35 (22)
51 46 44 35 71
90 **106**

ben ga o yr es ta ra **zón**
22 17 10 35 23 17 15 38 (35)
49 35 55 38 53
90 **91**

o **drá** ra zó na ca **ba** da
18 28 18 23 14 16 30 20 (12)
46 53 50 57
99 **107**

fey ta d'a **mo** re bien tro **va** da
20 13 12 32 16 28 20 33 28 (48)
45 48 48 61 48
96 **109**

El verso lírico es en general simple, sin la división de hemistiquios ni la ordinaria extensión del verso épico, aunque en algunos casos, especialmente en *Santa María Egipcíaca* y en el *Libro de los tres Reys d'Orient,* suelen ocurrir extensos versos compuestos. La estrofa común en estos poemas es el simple pareado. La rima da preferencia a la asonancia, pero abundan asimismo los pareados consonantes. Los textos franceses a que corresponden las adaptaciones de *Santa María Egipcíaca* y *Elena y María* se hallan compuestos en eneasílabos regulares. Al acomodarse a la manera de Castilla, los citados textos vinieron a adoptar la

ametría usual en la poesía juglaresca de este país.[17] Su aparente irregularidad se rige por los mismos principios observados en el verso épico. Las sílabas se organizan en cláusulas y las cláusulas en períodos rítmicos en los que las diferencias individuales de aquéllas se acomodan al mismo compás. Puede servir de ejemplo el principio de *Razón de amor,* donde el primer verso, de diez sílabas, va seguido de uno de nueve, otro de ocho y otro de nueve.

La duración de las cláusulas en esta ocasión aparece ceñida a proporciones muy semejantes. La de los períodos interiores, no obstante sumar en unos casos cuatro sílabas y en otros cinco, ofrece extraordinaria identidad. Los períodos de enlace, con la adición de pausas y anacrusis, muestran ligera superioridad respecto a los interiores. Coinciden estos datos con los obtenidos en la inscripción de otros pasajes de *Santa María Egipcíaca.* Conocidas las cantidades numéricas de las partes ordinarias del verso, se puede representar esquemáticamente la forma rítmica del pasaje que en la última parte del citado poema relata la muerte de la santa:

Cuando en tierra fue echada	oo	óo	oo	óo
a Díos se acomendaba.	o	óo	ooo	óo
Premió los ojos bien convenientes,	ooo	óo	ooo	óo
cerró su boca, cubrió sus dientes.	ooo	óo	ooo	óo
Envolviós en sus cabellos,	oo	óo	oo	óo
echó sus brazos sobre sus pechos.	ooo	óo	ooo	óo
El alma es de ella salida,	o	óoo	ooo	óo
los ángeles la han recibida.	o	óoo	ooo	óo

Se cuenta como octosílabo el primer verso suponiendo elisión o sinalefa entre las palabras primera y segunda e hiato entre las dos últimas. La palabra *Díos* del segundo verso ha sido considerada como bisílaba llana de acuerdo con su prosodia antigua. Son decasílabos compuestos, 5-5, los versos tercero, cuarto y sexto. Los versos séptimo y octavo se han leído como eneasílabos dactílicos, el primero con hiato en *alma es* y los dos con elisión o sina-

[17] La descripción detallada de las circunstancias métricas de los textos citados se encuentra en R. Menéndez Pidal, "Elena y María", en *RFE,* 1914, I, 1914, I, 93-96. Un metódico análisis de *Razón de amor* puede verse en Giuseppe Tavani, "Observazioni sul ritmo della *Razon feyta d'amor*", en *Studi di Letteratura Spagnola,* Roma, 1964, págs. 171-186.

lefa en *de ella* y *la han.* Los decasílabos se acomodan a los demás mediante sus anacrusis trisílabas. Como en los cantares épicos, el ritmo se manifiesta dejando correr el verso con naturalidad sobre los apoyos de sus tiempos marcados. Es obstáculo para la percepción de tal efecto el hecho de subordinar la lectura a la idea de la regularidad silábica.

19. COSANTE.—Composición lírica de pareados enlazados entre los cuales se repite un breve estribillo. Cada pareado recoge en parte el sentido del anterior repitiendo alguna de sus palabras y lo continúa con adición de algún nuevo concepto. Este movimiento alterno de retroceso y avance constituye el rasgo característico del cosante. Es probable que los pareados los cantara una voz y el estribillo se repitiera a coro. Es poco frecuente esta combinación en la métrica de otras lenguas. En la poesía románica, el cosante corresponde principalmente a la tradición poética de Galicia y Portugal. Abunda en los cancioneros antiguos de estos países en cantigas, barcarolas, alboradas y bailadas. Figuran entre los más conocidos los cosantes de *La ermida de San Simón,* de Meendinho, y el de las *Ondas do mar de Vigo,* de Martín Codax.[18]

El cosante gallegoportugués se componía en distintos metros, con señalado predominio de los de ritmo dactílico. Con frecuencia mezclaba versos de distintas medidas. Varios indicios comprueban su presencia en la primitiva lírica castellana. Correspon-

[18] La antigüedad de los cosantes gallegoportugueses, reelaborados probablemente sobre modelos primitivos, anteriores a los ejemplos registrados en los cancioneros, ha sido señalada por A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France,* París, 1925, pág. 315. Es inadecuada, larga y cacofónica la denominación de canción paralelística con que se suele designar el cosante. El paralelismo es un modo de correlación verbal que puede darse como elemento estilístico en toda clase de composiciones. El rasgo peculiar del cosante, como queda indicado, no consiste en el paralelismo, sino en el vaivén alternativo y balanceado de su desarrollo. Nació la palabra *cosante* por error de *lectura* de *cosaute,* fr. *coursault,* danza cortesana del siglo XV, como ha demostrado Eugenio Asensio, "Los cantares paralelísticos castellanos", en *RFE,* 1953, XXXVII, 130-167. Se aplicaban a las variedades de esta danza diversos tipos de estrofas. A falta de nombre propio para el cantar paralelístico, la forma cosante, eufónica en castellano, asociada al sentido de *coso, curso,* independiente de *cosaute* y divulgada desde hace un siglo por historias y antologías literarias, merece mantenerse como afortunada equivocación.

den a la forma del cosante, aparte la ausencia del estribillo, los versos de *Razón de amor,* 130-133, en que la doncella enamorada manifiesta su alegría por el encuentro con su amigo:

Dios señor, a ti loado,
quant conozco meu amado.
Agora e tod bien comigo
quant conozco meu amigo.

Otro pasaje de *Santa María Egipciaca,* 152-155, muestra también las líneas del cosante en la manera de recoger y ampliar en el segundo pareado el sentido del anterior:

Las meretrices cuando la vieron
de buenamiente la recibieron;
a gran honor la recibieron
por el honor que en ella vieron.

Testimonio de especial interés es el cosante que Berceo intercaló en su *Duelo de la Virgen,* poniéndolo en boca de los soldados que guardaban el sepulcro de Jesús. Consta de trece pareados que repiten el estribillo «Eya velar» después de cada verso. Empieza de este modo:

Velat aljama de los judíos,
eya velar,
que non vos furten el Fijo de Díos,
eya velar;
ca furtárvoslo querrán
eya velar,
Andrés e Peidro e Johan,
eya velar.

En la canción de Berceo figuran versos fluctuantes entre 7 y 11 sílabas. La mayor parte son eneasílabos de ritmo mixto. Los octosílabos se cuentan en segundo lugar. En unos y otros se dan en proporción importante las cláusulas dactílicas. La irregularidad de la versificación empleada por Berceo en este caso, contra su ordinaria uniformidad métrica, es mayor que la que se observa en los cosantes gallegoportugueses, lo cual parece significar no sólo la conciencia de la distinción entre la manera culta y la po-

pular, sino también la mayor libertad de la tradición castellana respecto a la medida de los versos.

Al último tercio del siglo XIV debe corresponder el cosante de don Diego Hurtado de Mendoza, *Canc. Palacio*, núm. 16. Está compuesto en versos de 9, 10, 11 y 12 sílabas. Después del tema inicial, formado por un verso de diez sílabas y el estribillo, de seis, los pareados se reparten entre las rimas -ar y -er. Los versos de 9, 10 y 11 sílabas son dactílicos y los de 6 y 12 trocaicos. Respondiendo probablemente a las variaciones del canto, en los dos primeros pareados el orden es dactílico-trocaico y en los dos siguientes trocaico-dactílico. El quinto pareado cierra el conjunto simétrico de la canción con dos endecasílabos dactílicos. El tema y los dos primeros pareados son como sigue:

A aquel árbol que mueve la foxa
algo se le antoxa.
Aquel árbol del bel mirar
face de manera flores quiere dar,
algo se le antoxa.
Aquel árbol del bel veyer
face de manera quiere florecer,
algo se le antoxa.

20. CANTIGA DE ESTRIBILLO.—Corresponde a la «cantiga de refram» gallegoportuguesa, la cual a su vez parece haberse formado como modificación y desarrollo del zéjel. Coincide con éste en la disposición general de las tres partes de la estrofa: estribillo, mudanza y vuelta. El estribillo, de ordinario más extenso que el del zéjel, consta con frecuencia de cuatro versos. La mudanza, a diferencia de la del zéjel, está formada comúnmente por cuatro versos no monorrimos. Antes de la vuelta se intercalan uno o más versos de enlace, alguno de los cuales rima con la mudanza. Dos modelos de esta especie, abundantes en las *Cantigas* de Alfonso el Sabio, son abab: cdcd: cdcb y abab: cded: fdgb.

En la *Serrana de Riofrío*, del Arcipreste de Hita, formada por un estribillo y cinco estrofas en verso octosílabo, cada estrofa empieza repitiendo la misma palabra con que termina la estrofa anterior. El estribillo consiste en tres versos y las estrofas en ocho, con dos rimas alternas, a los cuales sigue el que sirve de vuelta, aab: cdcdcdcdb: «Siempre se me verná miente / desta serrana valiente, / Gadea de Riofrío», 987-992. El mismo tipo, sin otra diferencia que la de formar dos redondillas con los ocho versos de la mudanza, había sido empleado por Alfonso el Sabio en las *Cantigas*, núm. 2.

En la *Serrana de Tablada* el verso es hexasílabo casi regular, el estribillo consta de cuatro versos monorrimos y las estrofas de dos pareados, seguidos, sin enlace intermedio, por el verso de vuelta, aaaa: bbcca: «Cerca de Tablada, / la sierra pasada», 1022-1042. En la cantiga del *Ave María* el estribillo lo componen tres octosílabos monorrimos y un pie quebrado con rima diferente. Empieza cada estrofa con unas palabras del Ave María en latín. La estrofa está formada por ocho versos fluctuantes de base octosílaba, a excepción del cuarto, que es quebrado, en rima con el primero; segundo y tercero son sueltos y los cuatro últimos constituyen dos pareados, a los cuales sigue otro quebrado que sirve de vuelta, aaa*b*: cde*c*: ffgg*b*: «Ave María gloriosa», 1661-1667.[19]

Las cantigas de estribillo de don Pero López de Ayala siguen más de cerca que las del Arcipreste los modelos de Alfonso el Sabio: abab: cdcd: fggb, II, 802-808; abcb: dede: effb, II, 870-876.

21. TERCETO MONORRIMO.—En tercetos octosílabos monorrimos compuso Pedro de Veragüe su *Doctrina cristiana*. A cada terceto acompaña como estribillo un pie quebrado que acaso se repetía después de cada verso. De los 154 quebrados de la composición, son tetrasílabos 123; los 31 restantes son pentasílabos. Cuatro de éstos aparecen en condiciones de sinalefa respecto al verso anterior: «Por éstos vados pasando / yrás en paz», 52; 16 se hallan en orden de compensación tras terminación aguda: «Que te tienes de velar / de los pecados», 54, y 11 no responden a ninguna de estas circunstancias: «Juzgará bien diligente / bivos y muertos», 15. Se deduce, pues, con claridad que, de una parte,

[19] Figuran en la cantiga del *Ave María* 36 octosílabos normales, 7 heptasílabos y un hexasílabo, aparte de los pies quebrados y de los epígrafes en latín, no incluidos en las estrofas. La versificación de esta cantiga fue tratada por F. Hanssen, *Un himno de Juan Ruiz*, Santiago de Chile, 1899; por F. Lecoy, *Recherches sur le Libro de Buen Amor*, París, 1938, págs. 88-91, y por P. Le Gentil, *Les formes*, 325-327. Todos los versos de esta poesía, de ocho, siete o seis sílabas, se coordinan fácilmente entre sí en la correspondencia de sus períodos rítmicos sin necesidad de las adiciones, supresiones y cambios supuestos para igualar su medida.

el quebrado tetrasílabo ejercía gran predominio sobre el pentasílabo, y de otra, que en la aplicación de este último, no parece que el autor tratara de observar norma alguna.[20]

22. Sextilla alterna.—La sextilla romántica de rimas alternas, ababab, procedente del terceto monorrimo de versos compuestos del latín medieval, formaba parte del repertorio juglaresco. Figura en una de las cantigas de ciegos de Juan Ruiz: «Varones buenos e onrados», 1710-1719. Su metro octosílabo presenta gran regularidad de medida. La misma sextilla, seguida de un pie quebrado final que repite la rima de los versos pares, abababb, se halla en las ocho estrofas de hexasílabos fluctuantes de la cantiga de gozos del mismo Arcipreste: «Todos bendigamos / a la Virgen santa», 1641-1649.

23. Cuarteta.—La cuarteta octosílaba, de pares rimados e impares sueltos, abcb, deriva de la mera representación en hemistiquios separados del antiguo pareado de versos compuestos. Testimonios de esta sencilla y popular estrofa se encuentran, como se ha visto, entre las jarchyas hispanohebreas de los siglos XI y XII. Hacia 1250, un juglar de nombre castellano, Juan Zorro, introducía cuartetas en las combinaciones de sus cantigas gallegas. Predomina la cuarteta en la cantiga castellana de Alfonso XI, «En un tiempo cogí flores». Don Juan Manuel dio también muestra de esta estrofa al fin del cuento XI del *Conde Lucanor*, en una sentencia que ordinariamente se imprime como un simple dístico. Autor de cuartetas para rondas y danzas debió ser el Arcipreste de Hita. Algunas parejas de hexadecasílabos, desprendidas del *Libro de Buen Amor*, pudieron correr como coplas sueltas. Dos versos de la estrofa 597 forman la siguiente cuarteta de puro estilo popular:

Esta dueña me firió
con saeta enarbolada;
atravesó el coraçón;
en él la tengo clavada.

[20] Los versos de cada terceto aparecen en el manuscrito abrazados por una llave, a la derecha de la cual se escribió el estribillo correspondiente, con el fin, al parecer, de ahorrarse la escritura de éste después de cada verso. El texto, con muestra facsímil del original, se halla en *RHi*, 1906, XIV, 565-595.

24. Romance.—Los primeros conocidos como textos escritos corresponden al siglo XV. El más antiguo, «Gentil dona, gentil dona», de Jaume de Olesa, es de 1421. Varios testimonios demuestran la existencia de ciertos romances, que Menéndez Pidal llama *noticieros*, sobre sucesos particulares, en los siglos XIII y XIV. Algunos, relativos al rey don Pedro el Cruel, fueron ya tenidos en cuenta por don Pero López de Ayala antes de 1379. En cuanto a los romances de tradición épica, conjetura Menéndez Pidal que debieron empezar a producirse al mismo tiempo que los noticieros o quizá desde fecha aún más antigua.

Por influencia del octosílabo trovadoresco y por mayor comodidad de la lectura, los romances se escribieron desde el siglo XV en líneas de ocho sílabas. La forma antigua de sus versos, tal como Nebrija la recordaba, era semejante a la de los antiguos poemas épicos, aunque de medidas menos variables. Los músicos Narváez y Salinas, en el siglo XVI, y algunos críticos modernos, entre ellos Milá y Menéndez y Pelayo, prefirieron restituirlos a su primitiva representación. Ha prevalecido, sin embargo, la costumbre de imprimirlos como composiciones octosilábicas.

Parece fuera de duda que los romances epicotradicionales se formaron como reelaboración selectiva de aquellos pasajes de los cantares de gesta que por haber impresionado más vivamente la imaginación y por haberse grabado con más firmeza en la memoria alcanzaron vida propia e independiente. Rasgos que revelan el parentesco métrico de los romances con las series monorrimas de los antiguos cantares son: *a)* la falta de rima en sus versos impares correspondientes a los primeros hemistiquios de los versos épicos; *b)* la rima uniforme y sostenida de los versos pares equivalentes a los segundos hemistiquios y la libre mezcla en este punto de asonancia y consonancia, contra el uso general en la poesía culta; *c)* la medida fluctuante de los versos, resto atenuado de la antigua ametría juglaresca; *d)* la adición de la *e* paragógica al fin de las rimas agudas; *e)* la correspondencia entre métrica y sintaxis a base de proposiciones que ocupan dos o cuatro hemistiquios, con ausencia de toda forma de estrofa; *f)* la inclinación al desarrollo de modalidades rítmicas poco corrientes en el tipo ordinario del octosílabo románico.[21]

[21] Un extenso estudio sobre el origen y la métrica de los romances, en que se revisan y discuten las objeciones y dudas de Pío Rajna y otros críticos y en que se documentan, entre otros puntos, la fluctuación de

25. Pie de romance.—Antonio de Nebrija, testigo del primer desarrollo y expansión de esta clase de relatos, designó el largo verso en que se componían con el nombre de *pie de romance*. El insigne gramático no debió considerar el pie de romance como simple suma de dos octosílabos regulares. Tampoco es de pensar que diera sentido de identidad a la relación que le atribuyó con el octonario latino. De una parte, el octonario era un metro isosilábico, en tanto que el pie de romance era de medida variable; de otra parte, el primero tenía como fondo uniforme el ritmo trocaico, mientras que el segundo daba preferencia a otras variedades rítmicas. Puede recordarse como ejemplo el siguiente pasaje del romance de *Doña Alda*, en el que sólo el hemistiquio inicial del primer verso presenta ritmo semejante al del octonario. Repert. 81:

Otro día de mañana cartas de fuera le traen;
tintas venían de dentro, de fuera escritas con sangre,
que su Roldán era muerto en la caza de Roncesvalles.

Ocupa esta clase de verso el primer lugar en el poema de las *Mocedades de Rodrigo*. Juan Ruiz lo utilizó, al lado del alejandrino, en pasajes del *Libro de Buen Amor*, para narrar algunos episodios y, al parecer, para indicar el principio o final de ciertos relatos. López de Ayala lo empleó en la traducción de San Ambrosio que después recogió Baena con el título de *Versetes de antiguo trovar*. Tanto en el libro del Arcipreste como en el *Rimado de Palacio*, el verso de 8-8 se introduce además con frecuencia en las estrofas alejandrinas. Ejemplos abundantes de esta mezcla ocurren asimismo en el *Libro de miseria de omne* y en el *Poema de Yuçuf*.[22]

los versos, su evolución hacia la medida octosilábica, el uso de la *e* paragógica y el predominio de las rimas agudas en los romances novelescos de influencia francesa, se encuentra en el primer volumen del *Romancero hispánico*, de R. Menéndez Pidal, Madrid, 1953.

[22] En el cantar de las *Mocedades* predominan los versos de hemistiquios desiguales. Una tercera parte aproximadamente son de 8-8. Las combinaciones de 7-8, 7-9, 8-7, 8-9, 9-7, 9-8 representan poco más o menos otra tercera parte. El resto comprende versos de mayor desigualdad: 6-9, 7-11, 10-8, 12-7, 14-8, etc. La restauración de los versos de 8-8 de López de Ayala, para ajustarlos a la medida de los alejandrinos, fue intentada por F. Hanssen en *Miscelánea de versificación castellana*, Santiago de Chile, 1897. Más tarde el mismo autor reconoció la autenticidad de la

26. Octosílabo.—El octosílabo es sin duda el verso más antiguo de la poesía española. Aparece en algunas de las jarchyas mozárabes de los siglos xi y xii. Figura en gran proporción en los hemistiquios del verso amétrico de los cantares de gesta. Constituye asimismo el principal factor en la versificación fluctuante de los primeros poemas líricos. Tiene sus raíces en la medida básica de los grupos fónicos de la lengua. Interviene como elemento predominante en los moldes más comunes de proverbios y refranes. Adquirió reforzada personalidad con la emancipación de los hemistiquios del pie de romance. Se extendió y refinó mediante su compenetración con el octosílabo trovadoresco.

Sobre la estructura rítmica del octosílabo se han dado diversos pareceres, desde los que lo consideran como una simple serie de ocho sílabas sin más acento necesario que el de la séptima, hasta los que le atribuyen un extraordinario número de combinaciones y variantes. En general estas discrepancias proceden de la falta de diferenciación entre los conceptos de acento prosódico y apoyo rítmico. Las combinaciones del acento prosódico en el octosílabo suman hasta 64, las cuales, desde el punto de vista rítmico, se reducen a tres solos tipos: trocaico, dactílico y mixto.

El tipo trocaico sitúa el primer tiempo marcado sobre la tercera sílaba, encierra en el período rítmico dos cláusulas bisílabas y empieza con dos sílabas en anacrusis. El dactílico asienta el primer apoyo sobre la sílaba inicial, comprende en el período rítmico dos cláusulas trisílabas de acentuación esdrújula y carece de anacrusis. El mixto coloca el primer tiempo sobre la segunda sílaba, deja la primera en anacrusis y distribuye las cinco del período en la forma de 2-3 o de 3-2:

Trocaico

Helo, helo por do viene	o o ó o o o ó o
el infante vengador,	o o ó o o o ó
caballero a la jineta	o o ó o o o ó o
en caballo corredor.	o o ó o o o ó
El infante vengador	

oscilación de los versos de esa clase intercalados en el *Poema de Fernán González* y en el *Libro de Buen Amor*, así como la de los del *Rimado de Palacio*, en su trabajo *Sobre el metro de Fernán González*, 1904. La intervención del verso de 8-8 en el *Libro de Buen Amor* ha sido estudiada por H. H. Arnold, "The octosyllabic cuaderna via of Juan Ruiz", en *HR*, 1940, VIII, 125-137.

Dactílico

Pláceme, dijo Rodrigo,	óoo ooo ó o
pláceme, dijo, de grado...	óoo ooo ó o
Tú me destierras por uno,	óoo ooo ó o
yo me destierro por cuatro.	óoo ooo ó o

Jura de Santa Gadea

Mixto a

—Que yo tenía una hermana,	o ó o ooo ó o
de moros era cautiva...	o ó o ooo ó o
—Si aquesto fuera verdad,	o ó o ooo ó
hermana mía serías.	o ó o ooo ó o

La cautiva

Mixto b

En medio de todas ellas	o óoo o o ó o
está la del renegado;	o óoo o o ó o
encima en el chapitel	o óoo o o ó
estaba un rubí preciado.	o óoo o o ó o

Bobalías el Pagano

El tipo trocaico es el que presenta forma más simétrica y período con menor número de sílabas; su ritmo es lento, equilibrado y suave. El dactílico, con seis sílabas encerradas en el período y con su principio fuerte por falta de anacrusis, produce efecto rápido y enérgico, apto para el énfasis y el mandato. Las variedades mixtas, de movimiento más flexible, se acomodan especialmente a los giros del relato y del diálogo.[23]

[23] El octosílabo trocaico ha sido generalmente reconocido. Bello identificó además el dactílico, *Métrica*, 289 y 302. J. Saavedra Molina, en *El octosílabo castellano*, Santiago de Chile, 1945, registró treinta combinaciones prosódicas, las cuales reducía a cinco *familias* rítmicas con acentos predominantes en las sílabas 3 y 7, 4 y 7, 2 y 7, 5 y 7 y 1 y 7. Para el análisis de los tipos que arriba se indican y para la clasificación de las 64 combinaciones prosódicas a que corresponden, véase Tomás Navarro, "El octosílabo y sus modalidades", en *Estudios hispánicos: Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley, Mass., 1952, págs. 433-455. Los tipos señalados fueron advertidos por Frank O. Reed, "The Calderonian octosyllabic", en *University of Wisconsin Studies in Language and Literature*, Madison, Wisconsin, 1924, págs. 73-98, y por E. Martínez Torner,

27. Conjunto de variantes.—La usual combinación de las modalidades indicadas no suele sujetarse a ningún orden definido. En la serie sucesiva de sus cambios, los versos atenúan el efecto de sus rasgos específicos sin perder por completo el valor que les distingue. La libertad de su mezcla presta a la composición variedad y armonía. Sirve de base a tales combinaciones la duración aproximadamente igual del período rítmico, cualquiera que sea el tipo a que cada verso corresponda. Las medidas obtenidas en repetidas experiencias dan un promedio de un segundo de tiempo para los períodos y de medio segundo para las cláusulas, en lectura corriente, ni incolora ni afectada. La duración del período rítmico del octosílabo coincide con la correspondiente a esa misma parte en el hemistiquio del verso épico. De la disposición de los octosílabos en serie polirrítmica da idea el siguiente ejemplo:

—Romerica, romerica,	o o ó o o o ó o
calledes, no digas tal,	o ó o ooo ó
que eres el diablo sin duda	óoo ooo ó o
que me vienes a tentar.	o o ó o o o ó
—No soy el diablo, buen conde,	óoo ooo ó o
ni yo te quiero enojar;	o ó o ooo ó
soy tu mujer verdadera	óoo ooo ó o
y así te vine a buscar.	o ó o ooo ó
El conde cuando esto oyera	o óoo o o ó o
sin un punto más tardar	o o ó o o o ó
un caballo muy ligero	o o ó o o o ó o
ha mandado aparejar.	o o ó o o o ó

El conde Sol

Los tipos indicados no intervienen en igual proporción en el conjunto de cada poesía. En los textos castellanos de carácter juglaresco, el octosílabo trocaico y el mixto suelen figurar en medida semejante; el dactílico aparece en proporción menor. La suma de mixtos y dactílicos es generalmente superior al número de trocaicos. Entre los cien primeros hemistiquios octosílabos del *Cantar de Mio Cid*, 47 son mixtos, 35 trocaicos y 18 dactílicos.

"El ritmo interno en el verso de romance", en *Bulletin of the Juan Luis Vives Scholarship Trust*, Londres, núm. 2, abril 1946, págs. 14-22. Nuevas experiencias, en María Josefa Canellada de Zamora, "Notas de métrica: Ritmo de unos versos de romance", en *NRFH*, 1953, VII, 88-94.

En igual cantidad de octosílabos de *Elena y María,* resultan 49 trocaicos, 40 mixtos y 11 dactílicos. En el total del romance de *Doña Lambra* se cuentan 53 trocaicos, 47 mixtos y 38 dactílicos. En el del *Besamanos del Cid,* 34 trocaicos, 30 mixtos y 20 dactílicos. [24]

Aun en los romances líricos, donde el trocaico tenía sin duda su campo más propicio, los demás tipos no dejaban de intervenir en medida importante. En el del *Conde Arnaldos,* donde la participación del dactílico es mínima, los mixtos igualan a los trocaicos. La suma de mixtos y dactílicos equivale a la de los trocaicos en los de *El prisionero* y de *La linda Infanta.* Los de *Rosafresca* y *Fontefrida* figuran entre los que más realzan la presencia del trocaico. En líneas generales se aprecia cierta inclinación hacia una u otra variedad de acuerdo con su propio valor expresivo. A veces tal correspondencia se manifiesta con especial claridad en la forma y sentido de determinados pasajes.

El tipo dactílico ocurre con frecuencia para anunciar un parlamento: «Tales palabras decía», «De esta manera le hablaba», «Esta respuesta le da». Aparece igualmente para cerrar una declaración con acento rotundo y enfático. Al dar cuenta a su esposo de la ofensa de los Infantes, doña Lambra termina diciendo: «Si desto no me vengáis, / mora me quiero tornar». Fernán González, al distinguir la bandera de su condado, exclama: «Salid, salid, doña Sancha, / ved el pendón de Castilla». En la escena del *Besamanos,* los dactílicos intervienen cuando Rodrigo muestra su enojo:

Si otro me lo mandara,
ya me lo hubiera pagado;
mas por mandarlo vos, padre,
yo lo haré de buen grado.

[24] La proporción del octosílabo trocaico presenta medidas más altas en las demás lenguas: Cantiga de Pero da Ponte, siglo XIII, gallego-portugués, 66 por 100, en J. J. Nunes, *Cantigas d'amigo,* Coímbra, 1926, II, 216-217; "Els estudiants de Tolosa", siglo XIV, romance anónimo catalán, 62 por 100, en Joan Triadú, *Anthology of Catalan lyric poetry,* Oxford, 1953, págs. 97-98; "Canción satírica de Bernart Martí", siglo XII, provenzal, 63 por 100, en Martín Riquer, *La lírica de los trovadores,* Barcelona, 1948, I, 120-123; Virelai francés, siglo XIV, 68 por 100, en Eustache Deschamps, *Oeuvres complètes,* París, 1894, IV, 8-10; "De la battaglia del nemico", siglo XIII, italiano, cómputo de 200 versos, 92 por 100, en Jacopone da Todi, *Laude,* Roma, 1912, págs. 73-75.

En numerosos pasajes, la disposición alterna de las referidas modalidades responde a un propósito rítmico que probablemente se reflejaría en la melodía con que se cantaba el romance. El mismo relato del *Besamanos* hace sucederse alternativamente los tipos dactílico y mixto en la descripción de los caballeros. Una serie análoga en que intervienen trocaico y mixtos se encuentra en las *Querellas de Fernán González.* Otro pasaje en que se pone en contraste el equilibrio trocaico frente al énfasis dactílico aparece en el *Reto de Bernardo del Carpio:*

Tú y los tuyos lo habéis dicho,
que otro ninguno no osara;
mas quienquiera que lo ha dicho
miente con toda la barba.

28. FLUCTUACIÓN.—En el verso de los romances, representado como pie compuesto o como octosílabo simple, ocurren con cierta frecuencia casos que discrepan de la medida regular. Las diferencias son menores que las que se producen entre los hemistiquios del verso épico. La fluctuación es en el fondo una ametría atenuada. El romance de *El Palmero,* por ejemplo, intercala algunos versos de nueve sílabas: «De Mérida sale el Palmero, / de Mérida esa ciudad», «Que en Mérida no hay cien castillos / ni noventa a mi pesar». En el de *Doña Alda* se leen casos semejantes: «El aguililla con gran ira / de allí lo iba a sacar». Juan Ruiz solía mezclar versos de siete y nueve sílabas entre los de ocho; los siguientes ejemplos pertenecen a sus cantigas de escolares: «Señores, dat al escolar / que vos vien demandar», «El bien que por Dios feciérdes, / la limosna que por él dierdes».

Podrían citarse otros muchos ejemplos. Ninguno se explica por sinalefa o compensación entre versos. La mayor parte contradicen la equivalencia del número literal de sílabas de la ley de Mussafia. Tampoco admiten alargamiento ni reducción mediante sinalefas interiores, hiatos, sinéresis, apócopes, etc. Es igualmente inaplicable el recurso de la procatalexis, usado también con frecuencia en la restauración de versos desiguales. Se trata simplemente de versos compuestos a base de la correspondencia de sus tiempos marcados y períodos rítmicos, sin atención al hecho de que sus medidas ofrezcan una sílaba de más o de menos. Versos de siete, ocho y nueve sílabas pueden coincidir exactamente en la estruc-

tura de sus cláusulas y períodos, sin más diferencia que la de sus anacrusis:

Heptasílabo	o ó o o o ó o
Octosílabo	oo ó o o o ó o
Eneasílabo	ooo ó o o o ó o

Pueden asimismo coincidir en sus anacrusis y en el compás o duración de sus períodos aunque las cláusulas de éstos no estén dispuestas del mismo modo:

Heptasílabo	o ó o o o ó o
Octosílabo	o ó o ooo ó o
Eneasílabo	o óoo ooo ó o

No es necesaria la coincidencia de anacrusis. Basta la correspondencia de tiempos y períodos, cualquiera que sea la disposición de las sílabas al principio del verso y entre sus apoyos rítmicos:

Heptasílabo	ó o ooo ó o
Octosílabo	o óoo o o ó o
Eneasílabo	o o ó o ooo ó o

Alternan entre sí las variedades trocaica, dactílica y mixta de cada metro; de la misma manera se pueden combinar las variedades de uno u otro con las de los otros dos. Cada verso mantiene el número de sílabas correspondiente a su unidad prosódica y gramatical. Para hacerlos intercambiables no es preciso someterlos al mismo cómputo silábico. Aunque la influencia de la versificación trovadoresca había hecho abandonar la ametría de los poemas antiguos, la composición de los romances conservaba restos indudables de la vieja tradición. Es lógico suponer que en general persistiría el sentido del verso fundado en el efecto del ritmo más que en el criterio numérico. Atribuir la fluctuación de los romances a falta de pericia para contar las sílabas no puede menos de parecer una interpretación pueril. Antes que el precepto del isosilabismo consiguiera inexcusable acatamiento debió existir relativa tolerancia respecto a leves diferencias formales que de hecho no afectaban al ritmo esencial del verso.

29. Hexasílabo.—El hexasílabo, procedente de la métrica latina medieval, se había usado con frecuencia en la poesía gallegoportuguesa. Juan Ruiz lo empleó en varias de sus composiciones líricas. En la *Serrana de Tablada* aparece casi con entera regularidad métrica. Incluye este metro en su ordinaria forma polirrítmica una variante trocaica, con apoyos en las sílabas impares, y otra dactílica, acentuada en segunda y quinta. La forma trocaica había imperado uniformemente en el hexasílabo románico; la variedad dactílica aparece mezclada con la trocaica en antiguo provenzal; aumenta la proporción de la citada variedad dactílica en gallegoportugués, y se hace predominante en castellano. Dos terceras partes del conjunto de los versos de la *Serrana de Tablada* corresponden al tipo dactílico. Aunque en general ambas variedades alternan indistintamente, a veces forman series uniformes, como en los siguientes ejemplos, estr. 1040 y 1042:

Trocaico

Nunca de homenaje	ó o o o ó o
pagan hostalaje;	ó o o o ó o
por dineros faze	ó o o o ó o
ome quantol' plaze	ó o o o ó o

Dactílico

Do non hay moneda	o ó o o ó o
non hay merchandía,	o ó o o ó o
nin hay tan buen día	o ó o o ó o
nin cara pagada.	o ó o o ó o

El Arcipreste utilizó además el hexasílabo en dos de sus cantigas de loores. En ninguna de ellas se repite la regularidad de medida que el verso muestra en la citada serrana. Una de las cantigas de loores, «En ty es mi esperança / virgen Santa María», 1684-1689, está formada por una redondilla inicial, abba, y cinco sextillas, ccd:eed. La redondilla consta de dos versos de siete sílabas y dos de ocho; en las sextillas se mezclan hexasílabos y heptasílabos. Estos últimos representan la tercera parte de los versos de las cinco sextillas. Los hexasílabos son casi sin excep-

ción dactílicos. La mezcla de versos debió ser tan voluntaria en este caso como la uniformidad en la *Serrana de Tablada*. Dada la desigualdad de las estrofas, es poco probable que la intercalación de los heptasílabos respondiese a circunstancias especiales del canto. Los dos metros se reparten por mitad la estrofa 1686, sobre la misma base dactílica:

Non sé escrebir	o ó o o ó
nin puedo dezir	o ó o o ó
la coyta estraña	o ó o o ó o
que me faze sofrir	o o ó o o ó
con deseo vevir	o o ó o o ó
en tormenta tamaña	o o ó o o ó o

En las sextillas alternas con quebrado adicional al fin de cada estrofa de la segunda de las dos cantigas indicadas, «Todos bendigamos / a la Virgen Santa», 1642-1649, el fondo de hexasílabos es predominantemente trocaico. Entre los hexasílabos, sin orden visible ni apariencia de compensación ni equilibrio métrico, se intercalan algunos heptasílabos y octosílabos de medida clara y segura: «Que nació por salvarnos / de la Virgen María».«Quarto gozo fue complido». «Los discípulos estando».

30. Resumen.—La versificación juglaresca reunió formas de tradición indígena, mozárabe y románica. Sus testimonios se documentan desde los siglos x y xi. Sus composiciones estaban destinadas al canto. La base de su métrica consistía en la equivalencia de los períodos comprendidos entre los apoyos del ritmo acentual. No se tenía en cuenta la regularidad del número de sílabas. Textos extranjeros en verso uniforme se adaptaban bajo forma amétrica. Tampoco se hacía distinción entre consonancia y asonancia. Fueron utilizadas las combinaciones siguientes:

Cancioncillas de amigo, formadas por dos, tres o cuatro versos de variable extensión, con predominio de los de ocho y seis sílabas: Jarchyas hispanohebreas e hispanoárabes.

Cuarteta octosílaba con versos pares rimados e impares sueltos: Jarchya hispanohebrea, coplas de don Juan Manuel, cantiga de Alfonso XI.

Series monorrimas en verso épico, compuesto de hemistiquios de variable extensión, con predominio de los de siete y ocho sílabas: Cantares de gesta.

Series variables y cuartetos monorrimos, a base de hexadecasílabos o pies de romance de 8-8: *Mocedades de Rodrigo*, romances primitivos, pasajes del *Libro de Buen Amor*, *Rimado de Palacio* y *Miseria de omne*.

Pareados de verso lírico amétrico, con preponderancia de eneasílabos y octosílabos: *Razón de amor*, *Santa María Egipcíaca*, *Elena y María*.

En el fondo amétrico de las jarchyas, cantares de gesta y poemas líricos primitivos, figuraba con especial relieve la medida octosilábica, coincidente, como ya se ha indicado, con la extensión del grupo fónico que sirve de base en la escala de unidades fonológicas del idioma castellano.

Cosantes de pareados enlazados, amétricos, con marcada inclinación al ritmo dactílico: Cantiga de velador de Berceo, cosante de don Diego Hurtado de Mendoza.

Zéjel octosílabo de origen hispanoárabe, compuesto de estribillo, mudanza de terceto monorrimo y verso de vuelta: Cantiga cazurra, de escolares y otras de Juan Ruiz.

Sextillas octosílabas y hexasílabas de rimas alternas: Cantigas de ciegos y de loores de Juan Ruiz.

Cantigas de estribillo en versos fluctuantes de base octosílaba o hexasílaba: Cantigas de loores y serranas de Juan Ruiz y cantigas devotas de López de Ayala.

Tercetos octosílabos monorrimos con estribillo después de cada verso: *Doctrina cristiana*, de Pedro de Veragüe.

Bajo la medida de ocho sílabas se definieron tres tipos rítmicos: trocaico, dactílico y mixto; de ordinario estos tipos se mezclaron indistintamente; a veces diferenciaron sus efectos en pasajes especiales.

Rasgo distintivo fue desde el principio la tendencia a destacar las variedades mixta y dactílica de este verso, frente al marcado predominio del elemento trocaico en el octosílabo románico.

El hexasílabo, por su parte, desarrolló preferentemente la modalidad dactílica frente a su originaria forma trocaica.

Desde el siglo xiii, la influencia trovadoresca contribuyó a reducir la desigualdad de los versos practicada con amplia libertad en la poesía popular.

La ametría de los poemas antiguos se atenuó y convirtió en los romances y cantigas juglarescas, entre los siglos XIII y XIV, en una mera fluctuación con ligeras y ocasionales discrepancias.

En el desarrollo de los recursos del verso se atendió manifiestamente en todo momento a los efectos del ritmo más que a la regularidad de la medida silábica.



CLERECIA

31. SÍLABAS CONTADAS.—Clerecía y juglaría convivieron en Castilla hasta fines del siglo XIV. Se daba el nombre de clerecía al conjunto de conocimientos propios de la persona doctamente instruida. Era la instrucción a que aludía el *Libro de Alexandre* cuando el héroe del mismo decía a Aristóteles: «Maestro, tú me crieste e por ti sé clerescía», 37. La versificación de la clerecía se fundaba en el principio de la regularidad silábica, heredado de la poesía latina medieval. Desde tiempos antiguos, la poesía devota de los himnos religiosos y los cantos profanos de goliardos y escolares, desarrollando viejas tendencias de la tradición popular, fueron dando forma a los nuevos versos acentuales que venían a constituir la base de la métrica románica.

Entre los escasos testimonios conocidos de una producción literaria rara vez recogida por escrito, se registran como metros más definidos el dímetro trocaico u octosílabo usado en el *Antídoto contra el pecado,* en el *Himno a Dios* y en otras composiciones; el tetrámetro trocaico u octonario, equivalente a dos dímetros, del famoso *Himno contra los donatistas,* de San Agustín; el dodecasílabo compuesto que aparece en el *Canto de Pascua,* de Pierre Damián, y en la *Visión de Fulberto;* el heptasílabo de los himnos a la vida de Cristo, a San Hilario y a Santa María Magdalena, y el endecasílabo sáfico, repetido en diversas poesías de tipo acentual desde el epigrama satírico sobre el emperador Tiberio.[1]

El octosílabo y el hexasílabo se combinaban como hemistiquios de un mismo verso, según se ve en el cántico de los *Gozos del Paraíso,* atribuido a San Agustín, o en versos independientes y alternos, como en la canción estudiantil de Navidad, siglo XI: «Congaudentes exultemos—vocali concordia». Las estrofas más

[1] Las composiciones aludidas se hallan en la colección de E. du Méril, *Poésies populaires latines antérieures au douzième siècle,* París, 1847.

frecuentes eran el pareado y el cuarteto monorrimo, a veces con rimas interiores. Se usaba también el terceto monorrimo, al que en ocasiones solía seguir un estribillo. En otros casos el estribillo se intercalaba después de cada pareja de versos en las poesías compuestas en pareados. Entre los siglo XI y XII se divulgó la estrofa de seis versos en mitades simétricas, *aab:ccb*, a base de dos pareados octosílabos y dos hexasílabos que ligan ambas mitades.

Al lado de la práctica dominante de la regularidad silábica se encuentran ejemplos de versos de medida irregular, como el canto de San Dionisio Aeropagita, siglo IX, formado por una serie de veintidós versos de hemistiquios desiguales con rima interior, los cuales constituyen en realidad un conjunto de pareados amétricos: 8-7, 9-8, 11-8, 8-11, 11-9, etc. La versificación de las lenguas romances rechazó en general esta libertad. Solamente en Castilla la doctrina del isosilabismo se encontró frente a una corriente contraria tan extensa y arraigada como ha podido verse en el capítulo anterior.

El nuevo arte se desarrolló y perfeccionó en Provenza en el siglo XII. Francia elaboró principalmente los modelos épicos. En el siglo XIII, la lírica se produjo en Galicia y Portugal con la fecundidad y refinamiento que muestran los famosos cancioneros de *Ajuda*, *Vaticana* y *Colocci-Brancuti*. Monumento de excepcional relieve dentro de esta misma escuela son las *Cantigas* de Alfonso el Sabio. Aragón y Cataluña recogieron influencias directas de Provenza. En la mayor parte de los casos, los ejemplos provenzales y franceses llegaron a Castilla a través de Galicia y Aragón.

Frente a la libertad métrica de la versificación juglaresca, el autor de *Alexandre* definió la técnica de clerecía como «mester fermoso» cuyo mérito se fundaba en «fablar curso rimado por la cuaderna vía — a sílabas cuntadas, ca es gran maestría», 2. Aparte de la forma del verso, la clerecía implicaba una cultura más extensa en la composición de las obras, en el desarrollo del lenguaje poético y en la elaboración de versos y estrofas. La preceptiva tradicional de los tratados de arte poética catalanes y provenzales fue reorganizada en el siglo XIII en el *Tesoro*, de Bruneto Latino, traducido al castellano por encargo de Alfonso el Sabio, y más tarde en las *Flors del gay saber* del Consistorio de Toulouse, 1356. A estas mismas enseñanzas responderían las desaparecidas *Reglas de cómo se debe trovar*, del infante don Juan Manuel.

32 Auto de los Reyes Magos.—Aparte de su valor histórico, como primer testimonio conocido del género dramático en español, el *Auto de los Reyes Magos*, de fines del siglo XII, ofrece especial interés desde el punto de vista métrico. El metro eneasílabo representa aproximadamente la mitad del total de los versos; el resto se reparte entre el heptasílabo y el alejandrino, aparte de breves intercalaciones de versos de cuatro, cinco, seis y ocho sílabas. El único tipo de estrofa es el pareado. La rima es consonante, con pocas excepciones. La medida de los versos es regular. Alternan hiato y sinalefa, con predominio del primero.[2]

El ejemplo del *Auto* ha sido señalado como indicio de la tendencia polimétrica que más tarde había de ser sello característico del teatro español. La variedad métrica del texto castellano es comparativamente mayor que la de los misterios franceses y provenzales de su tiempo. Parece además observarse en el *Auto* cierto propósito de acomodación entre sus varios tipos de metros y el carácter de las escenas a que corresponden. La escena inicial en que los reyes expresan su sorpresa por la aparición de la estrella, en monólogos sucesivos, está compuesta en eneasílabos. El pasaje en que los reyes conversan gravemente sobre el presagio de tal aparición y el momento en que Herodes consulta a los rabinos se desarrollan en alejandrinos. El monólogo de Herodes, preocupado por las predicciones sobre el reinado del Mesías, aparece en movidos heptasílabos. La inquietud de los personajes se muestra en ocasiones en entrecortados versos: «¿Es? ¿Non es? – Cudo que verdad es». «Pus catad, — dezítme la verdat».

La escasa participación del octosílabo, la consonancia, el hiato y la regularidad métrica revelan la clerecía del autor. Algunas vacilaciones en la rima, en la medida de los versos y en el orden de los pareados indican por otra parte la influencia juglaresca. El *Auto* es en todo caso el primer texto castellano que ofrece ejemplos definidos de varios metros que habían de desempeñar papel importante en la poesía castellana.

[2] Un detallado análisis de la métrica de este texto puede verse en Aurelio M. Espinosa, "Notes on the versification of *El misterio de los Reyes Magos*", en *RR*, 1915, VI, 378-401.

Alejandrino

33. Cuaderna vía.—Desde Gonzalo de Berceo a don Pero López de Ayala, la poesía cultivó predominantemente el cuarteto monorrimo de versos de catorce sílabas, 7-7. Recibió este metro el nombre de alejandrino por ser la forma en que se compuso el *Roman d'Alexandre*, de Lambert le Tors y Alexandre de Berney, poema francés de la segunda mitad del siglo XII, utilizado como fuente principal por el autor anónimo del *Libro de Alexandre* español. En el poema francés los alejandrinos forman series monorrimas de variable número de versos, pero desde fines del citado siglo se hizo general el cuarteto monorrimo en otros poemas franceses, los cuales divulgaron el uso de esta estrofa que en España se llamó cuaderna vía.[3]

Con el metro alejandrino, la referida estrofa requería rima consonante y sílabas contadas. Berceo y el autor del *Alexandre* observaron con gran precisión la medida isosilábica. No obstante su apariencia de mayor desigualdad, parece que el *Libro de Apolonio* y el *Poema de Fernán González* trataron también de ajustarse a esa misma norma. En la poesía del siglo XIV, la disciplina fue menos estricta; ni Juan Ruiz ni López de Ayala, ni mucho menos el autor del *Libro de miseria de omne*, practicaron el isosilabismo de manera rigurosa y constante; en sus textos respectivos se encuentran, al lado de los alejandrinos ordinarios, variantes de 8-7, 7-8, 7-6, 6-8, 6-7, 8-6, 8-8, etc.[4]

La comparación de copias del mismo texto indica que algunas de las variantes indicadas son alteraciones debidas a la mano de

[3] Sobre la difusión del cuarteto monorrimo alejandrino en la poesía medieval de varios países, véase R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1924, págs. 353 y sigs. El empleo en francés de tercetos y quintetos monorrimos, al lado del cuarteto, fue estudiado por G. Girot, "Sur le mester de clerecía", en *HBi*, 1942, XLIV, 5-16.

[4] Entre los estudios realizados sobre la cuaderna vía se destacan los de J. D. Fitz-Gerald. *Versification of the cuaderna via as found in Berceo's Vida de Santo Domingo*, Nueva York, 1905; H. H. Arnold, "Irregular hemistichs in the *Milagros* of Gonzalo de Berceo", en *PMLA*, 1935, L, 335-351; el mismo autor, "Notes on the versification of *Libro de Alexandre*", en *Hispania*, 1936, XIX, 245-254, y "A reconsideration of the metrical form of *Libro de Apolonio*", en *HR*, 1938, VI, 46-56; F. Lecoy, *Recherches sur le Libro de Buen Amor de Juan Ruiz*, París, 1938; E. Alarcos Llorach, *Investigaciones sobre el Libro de Alexandre*, Madrid, 1948.

los copistas. En otros casos, la coincidencia de las copias confirman la autenticidad de las irregularidades. Aun acatando el principio de las sílabas contadas, así como el de la rima consonante, parece indudable que la mayor parte de los autores actuaban en uno y otro punto con relativa libertad, no tanto por falta de pericia sino más probablemente por la conciencia de que el hecho carecía de importancia para el efecto rítmico del verso. El criterio de la crítica restauradora, con sujeción rigurosa a la preceptiva isosilábica, puede considerarse exagerado, dado el sentido tradicional del verso en el medio en que tales obras fueron compuestas.

Los últimos poemas de cuaderna vía corresponden a fines del siglo XIV. La métrica de la gaya ciencia excluyó el empleo del alejandrino. El motivo principal de la exclusión debió consistir en la estructura compacta y monótona del cuarteto monorrimo. Es posible que la eliminación hubiera sido menos radical si se hubieran introducido combinaciones estróficas más flexibles y variadas. Los ensayos de esta especie realizados por López de Ayala fueron escasos y tardíos.[5]

34. Análisis rítmico.—El alejandrino es un metro polirrítmico compuesto. Sus hemistiquios tienen de común el acento regular sobre su sílaba sexta. Tanto el primer hemistiquio como el segundo pueden terminar en palabra llana, aguda o esdrújula. Las vocales concurrentes entre los hemistiquios no forman sinalefa. Las diferencias rítmicas entre los hemistiquios resultan de la colocación del primer tiempo marcado. Son de ritmo trocaico los hemistiquios en que el primer apoyo se sitúa sobre la segunda sílaba, dejando la primera en anacrusis y repartiendo las cuatro del período en dos cláusulas bisílabas. El acento sobre la tercera, con las dos primeras en anacrusis, imprime forma dactílica a las tres sílabas que en este caso constituyen el período. La colocación del primer apoyo en la primera sílaba da lugar al período mixto en que una cláusula trocaica va seguida por una dactílica o, al contrario, una dactílica por una trocaica.

Los dos hemistiquios pueden ser iguales o distintos, de donde resultan tres variedades de ritmo uniformemente trocaico, dac-

[5] En el *Rimado de Palacio* aparece la estrofa AAABAB en dos composiciones en alejandrinos en forma de cantigas de estribillo. Los versos cuarto y sexto repiten la rima del estribillo en todas las estrofas, aguda en I, 715-727 y llana en I, 769-780.

tílico o mixto y seis variedades más en que estos tres tipos se combinan en las dos mitades del verso, T-D, T-M, D-T, D-M, M-T, M-D. De ordinario las nueve modalidades se mezclan en el conjunto polirrítmico de las estrofas. A veces las formas trocaica y dactílica se destacan y definen separadamente en estrofas del mismo ritmo. Respecto a la variedad dactílica importa advertir que, contra la ordinaria impresión de rapidez y energía de esta clase de ritmo, el alejandrino de tal tipo, al equilibrar la duración de su período trisílabo con la que presentan los de cuatro y cinco sílabas en los demás tipos, adquiere carácter especialmente lento, suave y musical. La expresión reforzada y rápida corresponde en el metro alejandrino a las variedades mixtas:

Trocaico

Amigos e vasallos de Dios omnipotent,
si vos me escuchásedes por vuestro consiment,
querría vos contar un buen aveniment;
terrédeslo en cabo por bueno verament.
Berceo, *Milagros*, 1

Dactílico

Demostróli la carta que en punto tenía,
en que toda la fuerça del mal pleito yazía,
santigóse el bispo que tal cosa veía;
tanto era grand cosa que abés lo creía.
Berceo, *Milagros*, 837

Mixto

Vírgenes e solteras, viudas e religiosas.
Piden que por sentencia fuesen de allí librados.
Todos los instrumentos toca con chica manga.
Pocas mugeres pueden dellas se despagar.
Juan Ruiz, 231, 346, 384, 442

Las series de versos de ritmo uniformemente trocaico o dactílico no son raras en las obras de Berceo. Se advierte cierta relación entre la aparición de tales series y el sentido de los respectivos pasajes. La concordancia entre el acompasado movimiento trocaico y la exposición meramente enunciativa resalta en el principio de los *Milagros*. La suavidad del tipo dactílico caracteriza la armonía de las estrofas con que en esa misma obra se describe

el prado florido. En la *Vida de Santo Domingo de Silos*, la invocación lírica con que empieza el relato subraya su emoción reforzando la presencia de los lentos versos dactílicos; más adelante, en el vivo diálogo entre el santo y el Conde don García, los hemistiquios mixtos con sus apoyos esdrújulos pasan a figurar en primera línea. El contraste entre los hemistiquios expositivos, de ritmo trocaico o dactílico, y los de tipo mixto, correspondientes al cortado y vehemente diálogo del texto, se aprecia en la siguiente estrofa del *Alexandre*, 343, en que las diosas se disputan la manzana de Paris:

Dixo doña Juno: —Yo la devo aver.
Respuso doña Palas: —Non lo puedo creer.
—A la fe, dixo Venus, eso no puede ser,
car só más fermosa, yo la devo aver.

De un breve repaso de algunos pasajes del *Libro de Buen Amor* se deduce que Juan Ruiz se servía preferentemente del alejandrino trocaico, en el cual solía componer enteras estrofas, como, por ejemplo, las correspondientes a los números 185 y 1276. Es evidente que la viveza de su relato encontraba menos adecuada la blanda modalidad dactílica. Más que a los versos de ritmo uniforme, se inclinaba, al parecer, a los de hemistiquios diferentes y en especial a las combinaciones D-T y T-D. Las combinaciones en que entran los hemistiquios de tipo mixto son las menos frecuentes. Son pocos los versos del *Libro de Buen Amor* que muestran ritmo mixto uniforme, como los ejemplos antes citados, y no parece que haya ninguna estrofa en ese solo tipo. El Arcipreste aplicaba especialmente el hemistiquio mixto, como el *Alexandre*, en exclamaciones, imprecaciones o mandatos, después de otro hemistiquio dactílico o trocaico: «Responde a quien te llama: —Vete de mi posada», 208; «Non quiero tu compaña. Vete de aquí, varón», 209; «Mi coraçón me dixo: —Fazlo e recabdarás», 579. En otros casos parece que el fino sentido rítmico del autor quiso complacerse en el efecto musical producido por el contraste ordenado y simétrico entre los tipos señalados, como se advierte en la prolongada serie alterna de versos dactílicos y trocaicos de las estrofas 1551 y 1552: «Enemiga del bien e del mal amador, — natura as de gota, del mal e de dolor», etc.

El alejandrino francés, metro regularmente yámbico, adquirió

en español, como se ve, un ritmo polimorfo, de variados efectos expresivos, en relación con los mismos tipos básicos del metro octosílabo. El hemistiquio trocaico del alejandrino coincide con el octosílabo de la misma especie, sin otra diferencia que la de presentar en la anacrusis una sílaba menos. Los hemistiquios mixtos alejandrinos son iguales a los octosílabos, aparte de que los primeros carezcan de anacrusis. Estas diferencias bastan en efecto para que el compás del hemistiquio alejandrino sea en general algo más breve que el del octosílabo, aunque por otra parte la suma de tiempos de sus dos hemistiquios preste al conjunto el carácter de un verso extenso y grave. La diferencia más notoria es la que se manifiesta entre el octosílabo dactílico, con las dos rápidas cláusulas trisílabas de su período rítmico, y el hemistiquio alejandrino de ese mismo nombre, con el alargamiento de las tres únicas sílabas comprendidas en igual intervalo.

La coordinación de los miembros del verso en las combinaciones M-M, T-M, T-D y T-T, mediante la representación de los valores cuantitativos de sus sílabas, cláusulas, pausas y períodos, puede verse en el siguiente cuadro, fundado en la inscripción y medida de la estrofa 35 de la *Vida de Santo Domingo*, de Berceo:

	Primer hemistiquio	Segundo hemistiquio
Sílabas	**Plo** go a los pa **rien** tes	**quan** do le en ten **die** ron;
Valores	24 13 9 20 14 28 19 (25)	27 15 13 15 20 26 24 (20)
Cláusulas	46 34 47 25	55 35 50 42
Períodos	80 72	90 92
Sílabas	cam **bia** ron le el **há** bi to	**e o** tro me jor le **die** ron;
Valores	22 32 22 16 15 22 10 12 (38)	24 18 10 20 10 24 20 (25)
Cláusulas	52 31 44 38	52 30 44 45
Períodos	83 82	82 89
Sílabas	bus **ca** ron le ma **es** tro el me	**jor** que pu **die** ron;
Valores	20 26 21 15 18 26 20 (10) 16 12	38 18 16 22 22 (27)
Cláusulas	47 33 38	38 34 44 42
Períodos	80 84	72 86
Sílabas	lle **va** ron loa lae **gle** sia a	**Dios** lo o fre **cie** ron;
Valores	15 28 24 20 18 26 20 (16) 8	32 14 16 20 26 21 (40)
Cláusulas	52 38 46 24	46 36 47 40
Períodos	90 70	82 87

Octosílabo

35. Pareado.—Una poesía de la *Historia troyana* relata la partida de Héctor para la guerra en pareados octosílabos de medida regular, en su mayoría de ritmo trocaico. La última poesía del *Libro de Buen Amor* es una cantiga de ciegos en pareados de la misma especie, aunque menos regulares, la cual empieza con un terceto monorrimo y termina con otro.

36. Perqué.—Con el pareado se asocia el perqué, composición formada por una serie de dísticos octosílabos cuya disposición métrica aparece en orden contrapuesto a su disposición sintáctica. La frase se reparte entre el segundo verso de cada dístico y el primero del siguiente, con lo cual el final de la frase deja siempre la rima en suspenso, ab: bc: cd: de, etc. El primer perqué conocido es el de don Diego Hurtado de Mendoza, muerto en 1404. Cada pareja de versos contrapuestos es una pregunta que empieza con la misma expresión interrogativa que sirve de título a la composición. El principio es una quintilla cuyo último verso enlaza con el primer pareado. El último pareado deja la serie abierta. El asunto es satírico:

Pues no quiero andar en corte
nin lo tengo por deseo,
quiero fer un devaneo
con que haya algún deporte
y qualque consolación:
  ¿Por qué en el lugar de Arcos
no usan de confesión?
  ¿Por qué la dis[putación]
faze pro a las devegadas?
  ¿Por qué malas peñoladas
fazen falsos los notarios?
  ¿Por qué mandan los vicarios
ir frayres de dos en dos?... [6]

[6] El título de *perqué* aparece al frente de la composición de don Diego Hurtado de Mendoza en el *Cancionero de Palacio*, núm. 1. Se repite en otras composiciones análogas de los siglos XV y XVI. Indica procedencia catalana o provenzal, más probablemente que italiana. Falta com-

37. Redondilla.—La emancipación de los hemistiquios del dístico octonario, con correspondencia de rimas interiores, dio por resultado la redondilla cruzada, abab. Se encuentra esta estrofa en latín medieval, antes de su aparición en las lenguas romances. Su esquema métrico aparece en verso eneasílabo en una de las jarchyas de Judá Leví, 1075-1140? La repetición de su presencia en el siglo XII está comprobada por varios testimonios, señalados por Henríquez Ureña, *Versificación*, 40-41. En el siglo XIII, su papel aparece definido como estrofa narrativa en varias poesías de la *Crónica troyana*. Poco después, ofrece su representación más extensa en las 2.455 redondillas del *Poema de Alfonso XI*. Don Juan Manuel la utilizó en las moralidades finales de los cuentos XVI y LI del *Conde Lucanor*. Figura como elemento de composición en cantigas de Alfonso XI, Juan Ruiz y López de Ayala. [7]

Como modificación del tipo abab se explica la redondilla de rimas abrazadas, abba. Las manifestaciones de esta variante empiezan a hacerse conocer en el siglo XIV. De ordinario alterna con su pareja en cantigas y estrofas compuestas. Se halla en varias de las composiciones líricas de López de Ayala. Es elemento principal en las cantigas de loores del Arcipreste comprendidas entre las estrofas 1668-1672 y 1673-1677. Como ejemplo puede recordarse el principio de esta última composición:

Santa Virgen escogida,
de Dios madre muy amada,
en los cielos ensalçada,
del mundo salud e vida.

38. Sextilla simétrica.—La sextilla octosílaba de semiestrofas simétricas, con tres rimas, aab:ccb, conocida en latín medieval

probar la existencia en estas lenguas de poesías compuestas en la forma indicada.

[7] El nombre de "redondilla" no empezó a usarse hasta el siglo XVI. Rengifo consignó bajo este nombre las formas abab y abba, además de otras estrofas de cinco o más versos, *Arte poética*, cap. IV. El uso actual y corriente aplica de igual manera el citado nombre a las formas abab y abba. Se ha asignado a veces a la redondilla abab el nombre de "serventesio", dicho más propiamente del cuarteto endecasílabo, el cual era frecuente en las sátiras provenzales que recibían esa misma denominación. Se refiere especialmente a la variedad octosílaba abba, en la poesía del siglo XV, el artículo de Dorothy Clotelle Clarke, "Redondilla and copla de arte menor", en *HR*, 1941, IX, 489-493.

al lado de la variante de dos rimas abb:abb, se repite en las 25 estrofas de la lamentación de Aquiles por la muerte de Patroclo, en la *Historia troyana:*

Aquiles esto dezía,
e con grand coyta caía
sobre'l lecho amortecido;
e los griegos que lo veíen
cuydavan que lo avíen
por siempre jamás perdido. [8]

39. Copla de pie quebrado.—El mismo esquema de la sextilla anterior, con reducción de los versos tercero y sexto, dio lugar a la copla de pie quebrado, de antigua tradición románica. Los primeros ejemplos castellanos de esta estrofa son los que ofrece Juan Ruiz en su segunda cantiga de gozos, 33-43. Los cuatro versos mayores, de medida fluctuante, van unidos por la misma rima, llana en siete de las once estrofas y aguda en las cuatro restantes. Los dos quebrados se corresponden entre sí, dentro de cada estrofa, con una segunda rima, aguda en todas las estrofas menos en dos, aa*b*:aa*b*:

Virgen del cielo reyna
e del mundo melezina,
quiérasme oír (muy benina);
que de tus gozos ayna
escriba yo prosa dina
por te servir.

De los veintidós quebrados de esta composición, cuatro son tetrasílabos y los demás pentasílabos. De estos últimos, dieciséis van precedidos de octosílabos llanos y empiezan con consonante, sin posibilidad de formar sinalefa. Sólo uno puede suponerse en enlace de esta especie y únicamente dos siguen a verso agudo y cabría explicarlos por compensación. Parece indudable que el Ar-

[8] La misma combinación aab:aab, en hexasílabos fluctuantes, se halla en la cantiga de Juan Ruiz "En ty es mi sperança — Virgen Santa María", 1684-1689. Respecto a modalidades antiguas de esta estrofa en latín, gallegoportugués, francés e italiano, véase R. Menéndez Pidal, *Historia troyana*, Madrid, 1934, págs. XII-XIV.

cipreste no trató de ajustarse en esta composición a ninguna medida fija, ni en los versos enteros ni en los quebrados.[9]

40. Cantiga de maestría.—El nombre gallego de cantiga se aplicó en Castilla, como en su región de origen, a toda poesía destinada al canto. Considerados aparte el cosante, el zéjel y la cantiga de estribillo como formas juglarescas, corresponde a este lugar la cantiga de maestría, de métrica más culta y variada. Juan Ruiz compuso varios tipos de esta clase de canción.

En la serrana de *Malangosto* utilizó la estrofa trovadoresca, frecuente en provenzal y gallegoportugués, en que figuran siete octosílabos con tres rimas, como suma de una redondilla y de un terceto, abab:ccb: «Passando una mañana», 959-971. La misma forma se repite en la serrana del *Cornejo,* con dos solas rimas, abab: abb: «Do la casa del Cornejo», 997-1005.

La combinación de una redondilla cruzada y otra abrazada, con tres rimas, abab:bccb, constituye el cuerpo de las estrofas de la cantiga de loores «Santa Virgen escogida», 1673-1677. Empieza la composición con una redondilla abba cuyo último verso se repite al principio de la primera copla; las demás coplas se enlazan del mismo modo, tomando cada una como primer verso el último de la anterior.

En otra cantiga de loores, la estrofa está formada por una cuarteta de tipo popular con sólo los versos pares rimados, representada de ordinario como un dístico en versos compuestos, y una redondilla abrazada que recoge en sus versos primero y cuarto la rima de la cuarteta, abcb-bddb: «Miraglos muchos faze», 1668-1672.

Dentro de este variado repertorio, se distingue por la particular elaboración de su métrica la cantiga de gozos «Madre de Dios gloriosa», 1635-1641. Consta de siete estrofas acomodadas al siguiente esquema métrico: a8 b7 a8 b7 : c4 c4 c8 b7. Son de medida regular el primer verso de ocho sílabas y el segundo de siete. Entre los octosílabos del tercer lugar figura un heptasílabo en la quinta estrofa, el cual acaso debería pasar al cuarto lugar permutando con el octosílabo que le sigue. En el séptimo lugar, el octosílabo aparece sustituido por un eneasílabo, «Quando tu fijo por ti veno», 1640, y por un decasílabo, «Jhesú vinier, quierem' ayudar», 1641. Aparte de estas desigualdades, la combinación de versos de ocho, siete y cuatro sílabas responde claramente a una norma definida. La disposición de la segunda mitad de la estrofa coincide con las mudanzas y vuelta del zéjel, pero la primera mitad no es un estribillo, sino una redondilla diferente en cada una de las siete coplas.

[9] De los 44 versos largos de esta cantiga, sólo 17 son octosílabos regulares: "El segundo fue complido", 36a. Otros 8 pueden contarse como octosílabos con hiato: "Quando vino el luzero", 37c. Figuran 4 eneasílabos regulares con terminación aguda y otros 7 con hiato, también agudos, que literalmente se podrían contar como octosílabos por la ley de Mussafia: "El quinto fue de gran dulçor", 39a. "Con él te fizo assentar", 41e. El heptasílabo "Fue luego conoscido", 36e, podría alargarse mediante diéresis de *fue*, aunque este vocablo sea monosílabo en otros versos de la misma poesía. Otros 7 versos de nueve, diez y once sílabas no podrían ser reducidos sino mediante apócopes, síncopas y sinalefas discutibles y contradictorias: "El primero quando recibiste", 35b. "Este sesto non es de dubdar", 40a; "Los discípulos vino alumbrar", 40b.

La cantiga de Alfonso XI, «En un tiempo cogí flores», ofrece el interés especial de ser continuación de un modelo métrico anticipado por las *Cantigas* que había de alcanzar el punto más alto de su fama en la canción del siglo XV. Consta la citada cantiga de cuatro estrofas de este tipo: [abcb]:dede:abcb; el tema abcb, omitido al principio de la composición, se repite, como en las *Cantigas,* después de cada estrofa. El esquema que había de llegar a ser la forma más cultivada, abba:cdcd:abba, aparece en la cantiga de López de Ayala «La tu noble esperança», I, 880-885, ajustada igualmente a las *Cantigas* en lo que se refiere a la repetición del tema. Otros ejemplos de esta especie del mismo autor presentan ligeras modificaciones. El esquema abab:cdcd:cbcb figura en «Señora, estrella luciente», I, 839-845, y en «La mi alma engrandesce», I, 847-851. Otra variedad que se distingue además por el enlace de las estrofas mediante la repetición al principio de cada una del último verso de la anterior, ofrece el siguiente orden: abb*a*:*a*cca:adda, «Tristura e gran cuidado», I, 757-763.

41. Evolución rítmica.—El dímetro trocaico que dio origen al octosílabo neolatino mantuvo su carácter rítmico con marcado relieve en las lenguas romances. En España este metro hizo su primera aparición conocida en la *Historia troyana,* hacia 1270. Desde mucho tiempo antes, se usaba en español, como se ha visto, un verso de ocho sílabas de tipo polirrítmico en el que el elemento trocaico no figuraba con papel predominante. En la cuar-

teta octosílaba que aparece entre las jarchyas hispanohebreas, «Garid vos, ay, yermanelas», núm. 4, ningún verso es trocaico, y en los octosílabos que intervienen en los hemistiquios del *Mio Cid*, los de tipo trocaico no son mayoría. La forma polirrítmica de este metro, en la que se destaca principalmente el variado efecto de las combinaciones dactílica y mixta, es la que heredaron y continuaron los romances antiguos.

En el octosílabo de la *Historia troyana*, elaborado sobre el modelo románico, la proporción del elemento trocaico representa el 60 por 100. La cantiga de Alfonso XI, «En un tiempo cogí flores», de corte gallegoportugués, contiene un 65 por 100 de ese mismo tipo rítmico. En las canciones líricas del *Rimado de Palacio*, la presencia del trocaico figura también por encima del 60 por 100. Comparado con el octosílabo de la tradición juglaresca, el que se ve en estas obras no sólo se distingue por su mayor aproximación a la regularidad silábica, sino por su carácter eminentemente trocaico. En el contraste entre ambas formas, el octosílabo de clerecía contaba con el prestigio del isosilabismo para imponer su medida, pero no para excluir el fondo rítmico del verso tradicional.

Como producto de la fusión de las dos formas indicadas se puede considerar el octosílabo del *Poema de Alfonso XI*. El promedio de trocaicos, según el testimonio de varios pasajes, no pasa del 48 por 100. A este mismo nivel, superior a la proporción del modelo juglaresco e inferior a la del literario, corresponde la mayoría de las cantigas octosílabas de Juan Ruiz, especialmente las de escolares y ciegos. En tres cantigas devotas, de elevado tono lírico, el autor reforzó de manera extraordinaria el cantable efecto trocaico. La representación de octosílabos de esta clase sube al 79 por 100 en la cantiga del *Ave María*, 1661-1667, y al 77 y 91 por 100, respectivamente, en las de loores «Santa Virgen escogida», 1673-1677, y «Miraglos muchos faze», 1668-1672.

Donde el Arcipreste da al octosílabo un movimiento más vivo y variado, poniendo en juego todos los recursos de este verso, es en las descripciones y diálogos de sus cantigas de serranas. El tipo trocaico toma parte principal en la presentación de las escenas: «A la fuera desta aldea, — en la que aquí he nombrado, — encontréme con Gadea, — vacas guarda en el prado», 988; «Do la casa del Cornejo, — primer día de selmana, — en comedio del vallejo, — encontrem' una serrana», 997. La variedad mixta se destaca en las preguntas: «¿Qué buscas o qué demandas — por este puerto angosto?», 959; «¿Qué buscas por esta tierra? — ¿Cóm' andas escaminado?», 998. El tipo dactílico tiene su papel más saliente en las frases conminatorias o exclamativas con que se cierran muchas estrofas: «¡Non pasarás la vereda!», 961; «¡Tum' pagarás oy la ronda!», 963; «¡Buena mañana te vino!», 965; «¡Si la cayada te enbio!», 990; «¡Liévate, vete, sandío!», 991.[10]

Metros diversos

42. Precedentes del arte mayor.—Varias de las máximas del *Conde Lucanor* hacen figurar al variable verso de arte mayor entre los metros usados por don Juan Manuel en las terminaciones de sus cuentos. Los predominantes hemistiquios hexasílabos oscilan en los dísticos de don Juan Manuel entre la forma dactílica y la trocaica. Al lado de los versos de hemistiquios simétricos, 6-6, se hallan variedades de 5-6, 5-7, 5-8, 6-7, 7-6, etc. El tipo dactílico puro, en las combinaciones 5-6 y 6-6, aparece en «Sufre las cosas en cuanto debieres,—estraña las otras en cuanto pudieres», XXIX. Al mismo orden corresponde el dístico del cuento VI. La presencia del hexasílabo trocaico al lado de los dactílicos se observa en casos como el siguiente: «Quien por grand cobdicia de haber se aventura—será maravilla que el bien muchol' dura», XXXVIII. Los cuatro hemistiquios muestran uniforme acentuación trocaica en «A las cosas ciertas vos encomendat—et de las fiuzas vanas vos dexat», VII. Como ejemplos de parejas amétricas se pueden añadir: «Si Dios te guiare de haber segurança—puña de ganar la complida confiança», XXXIII, y «Faz siempre bien et guárdate de sospecha—et siempre será la tu fama derecha», XLVII. Son más de una docena los dísticos del *Conde Lucanor* que representan el arte mayor, sin confusión alguna con el endecasílabo ni con el alejandrino.[11]

[10] La poesía de la *Historia troyana* sobre el duelo de Aquiles por la muerte de Patroclo, en los momentos más vehementes y dramáticos, cambia el ritmo trocaico que sirve de fondo general y acude a los tipos dactílico y mixto, reforzados por el encabalgamiento: "Toda su fruente rompía, — lloraba fuerte y dezía: — Ay Patroclo; hay, amigo. — Amigo, ¿quién cuydaría — que muerte nos partería — de non bevir vos comigo — siempre que yo beviese — e que luego non moriese — yo cuando a vos viese muerto?"

[11] Dentro del tipo de arte mayor se pueden considerar algunos dísti-



La primera poesía de cierta extensión en esta clase de verso es la cantiga de la Pasión del *Libro de Buen Amor,* «Omíllome, reyna, madre del Salvador», 1046-1058. Su estribillo son dos versos, AA, compuestos de hemistiquios heptasílabos. El resto es una serie de doce estrofas de zéjel, BBBA, ya anteriormente citadas. Todos los versos, con excepción del último de cada estrofa, rimado con el estribillo, llevan rima interior, como los de la cantiga del mismo Arcipreste «Quiero seguir a ti, flor de las flores», 1678-1683. Las estrofas de la cantiga de la Pasión están compuestas en verso de arte mayor de ritmo acentual y medida fluctuante, con predominio de las parejas de hemistiquios de seis y siete sílabas.

Si los 48 versos de las 12 estrofas se miden con estricta aplicación del hiato en los encuentros de vocales, se obtiene un resultado de 45 hemistiquios hexasílabos, 44 heptasílabos, 5 octosílabos y 2 pentasílabos. Admitiendo juntamente la sinalefa y el hiato en una lectura más natural y espontánea, según la práctica común de la lengua, resultan 63 hemistiquios hexasílabos, 29 heptasílabos, 2 octosílabos y 2 pentasílabos. En ambas interpretaciones los hemistiquios hexasílabos predominan en la primera parte del verso y los heptasílabos en la segunda, rasgo corriente en el arte mayor. En la primera versión, la proporción entre los hexasílabos trocaicos y dactílicos es, aproximadamente, igual; en la segunda el número de hexasílabos dactílicos supera considerablemente al de los trocaicos. Según este último criterio, que parece el más adecuado, los 48 versos de las 12 estrofas se reparten entre las siguientes combinaciones de hemistiquios: 20 de 6-6, 20 de 6-7, 2 de 7-7, 2 de 7-8, 1 de 5-7, 1 de 6-5, 1 de 7-6 y 1 de 6-8.[12]

cos cuyos versos constan literalmente de trece sílabas, con terminación llana: "Guardatvos de ser conquerido del estraño — seyendo del vuestro bien guardado de daño", IX; "Si Dios te guisare de haber segurança — puña de ganar la complida bienandança", XXXIII. Al mismo género corresponden otros dísticos en versos de doce sílabas, con terminación aguda: "Por obras e maneras podrás conocer — a los moços cuáles deben lo más seer", XXIV; "Porque non quiere lo que te cumple fazer — et tu non quieras lo tuyo por él perder", XLVII.

[12] El recuento literal de las sílabas, según la ley de Mussafia, muestra la equivalencia numérica, 6-6, entre los hemistiquios, prosódicamente desiguales, de varios versos: "Travaron del luego todos en derredor", 1051d. Por el contrario, en otros casos en que los hemistiquios, dentro del ordinario criterio prosódico, son equivalentes, el recuento literal produce precisamente medidas disconformes: 7-6, "Contar la trist' estoria que a Jhesú yazer", 1048c. Es inadaptable a uno y otro criterio el siguiente verso, literalmente de 6-7: "Judas el que l' vendió, su discípulo traydor", 1049d. Aparte de estos obstáculos, el mismo artificio arrítmico del silabismo aritmético, tan opuesto al estilo del Arcipreste, impide admitir la perfecta escansión que con arreglo a tal sistema creyó ver en esta poesía F. Lecoy, *Recherches,* 87-88.

Se percibe distintamente en esta poesía el ritmo característico del arte mayor, como notaron Menéndez y Pelayo y Henríquez Ureña. Se manifiesta especialmente en las estrofas que empiezan: «Miércoles a tercia el cuerpo de Christo», 1049; «Por treynta dineros fue el vendimiento», 1050; «Tú con él estando a ora de prima», 1052; «A ora de sesta fue puesto en la cruz», 1055. Nada indica que el Arcipreste prescindiese en esta composición del ordinario ritmo acentual sustituyéndolo por el recuento numérico de las sílabas en el sentido de la ley de Mussafia. La lectura de sus versos muestra sin dificultad la colocación de los dos tiempos marcados de cada hemistiquio y el orden en que se organizan las cláusulas silábicas, nivelando las diferencias de los hemistiquios en el equilibrio de los períodos rítmicos. Ninguna alteración produce en tal orden el hecho de que los versos correspondientes a la combinación 6-7 acaben con terminación aguda, literalmente 6-6: «Claridat del cielo por siempre durador», 1055d, o con terminación llana, literalmente 6-7: «A la vesperada de cruz fue descendido», 1057a. Tampoco afecta al equilibrio indicado el hecho de que en el encuentro de vocales entre los hemistiquios, como en el verso siguiente, se haga la lectura con sinalefa, 6-6, o con hiato, 6-7: «De piedra tajada en sepulcro metido», 1057c.

El progreso del arte mayor en la segunda mitad del siglo XIV se refleja en el *deytado* del cisma de Occidente, del *Rimado de Palacio,* en la *Danza de la muerte* y en la *Revelación de un ermitaño.* Las tendencias señaladas en la cantiga de la Pasión aparecen aquí con líneas más definidas. Se hace más visible y notoria la superioridad de los hemistiquios hexasílabos dactílicos, disminuyen los de siete sílabas y adquieren representación más frecuente los de cinco. Se destaca con marcado relieve la combinación 6-6, a la cual siguen a distancia 5-6 y 6-7. Ya en estos textos, el primer hemistiquio, que en la cantiga de la Pasión era uni-

formemente llano, suele ofrecer terminación aguda o esdrújula, al lado de la ordinariamente llana. Aparece también en este tiempo como estrofa regular la octava dividida en dos mitades con variable coordinación de rimas. El *deytado* de López de Ayala muestra las combinaciones ABAB:BCCB y ABAB:ABAB; la *Danza de la muerte,* ABAB:BCCB, y la *Revelación,* ABBA: ACCA.

43. Endecasílabo.—Las manifestaciones romances del endecasílabo son abundantes desde fecha remota en francés y provenzal. Lo atestiguan en italiano algunos estribillos populares señalados como las formas más antiguas de la lírica de esta lengua. Hizo su aparición en España con los primeros trovadores gallegos y catalanes. Retrasó su aparición en Castilla, aunque el rey castellano Alfonso el Sabio lo usara en muchas de sus poesías gallegas. Don Juan Manuel dejó abundantes ejemplos de este verso en los dísticos del *Conde Lucanor.* Los dos metros más usados en estos dísticos son el endecasílabo y el de arte mayor. En proporción menor se dan el alejandrino, el octosílabo, el heptasílabo y algunos otros versos de forma menos definida.

El endecasílabo de don Juan Manuel sigue en general el modelo del de Alfonso el Sabio. Algunos dísticos presentan acentuación en cuarta, con algún otro acento variable antes del último: «Qui omne es faz todos los provechos, — qui non lo es mengua todos sus fechos», XXV; «Si con rebato grand cosa fizieres, — ten que es derecho si te arrepentieres», XXXVI. Con más frecuencia figura la variedad acentuada en tercera y sexta: «Non te espantes por cosas sin razón, — mas defiéndete bien como varón», XII; «La vergüença todos los males parte, — por vergüença faze omne bien sin arte», L. Las dos variantes se juntan en algunos casos: «Non te quexes por lo que Dios fiziere, — ca por tu bien sería cuando él quisiere», XVIII. La forma dactílica, con acento en 1-4-7-10, ofrece ejemplos como «Vive tal vida que vivas honrado», XXIII; «Sufre las cosas en cuanto debieres», XXIX; «No'l des vagar que se pueda perder», XXXI.

La cantiga de Juan Ruiz en loor de la Virgen, «Quiero seguir a ti, flor de las flores», 1678-1683, consta de seis estrofas de cuatro versos cada una, de los cuales los dos primeros son endecasílabos rimados entre sí en ambos hemistiquios; el tercer verso es un eneasílabo, también con rima interior que repite la de los pri-

meros hemistiquios de los endecasílabos; el cuarto, de siete sílabas, es consonante con los dos primeros, AABa. De los 12 endecasílabos, 7 llevan acento principal en la cuarta sílaba y secundario en sexta u octava, y 4 acentúan tercera y sexta. Sólo se aparta de esta medida el primer verso de la estrofa 1681: «Estrella de la mar, puerto de folgura». Los primeros hemistiquios son llanos en tres estrofas y agudos en otras tres. Los eneasílabos son uniformemente de tipo trocaico, con acento en cuarta: «Non me partir de te servir», «De tribulança syn tardança». Juan Ruiz anticipó en esta composición el consorcio de tres metros impares, de 11, 7 y 5 sílabas, con fondo rítmico común. La misma experiencia había de volver a repetirse en ensayos posteriores. Del armonioso efecto de tal conjunto puede dar idea la primera estrofa de la cantiga:

> Quiero seguir a ti, flor de las flores,
> siempre dezir cantar de tus loores;
> non me partir de te servir,
> mejor de las mejores. [13]

44. Decasílabo.—Al final del ejemplo III del *Conde Lucanor,* se lee un cuarteto en versos de diez sílabas. Aun cuando los versos tercero y cuarto, suponiendo ciertos hiatos, podrían contarse como endecasílabos, parece más lógico considerarlos ajustados a la misma medida de los dos anteriores:

> Qui por caballero se toviere,
> más debe desear este salto
> que non si en la orden se metiere
> o se encerrase tras muro alto.

Varios otros ejemplos confirman la presencia de este verso en la métrica de don Juan Manuel. El ritmo trocaico del primer

[13] La rima interior no es motivo para considerar como versos distintos los hemistiquios de los endecasílabos de esta cantiga. El Arcipreste empleó también la rima interior en las dos cantigas de la Pasión y en la primera de las de gozos: "O, María, luz del día, — tu me guía todavía", 20. Se encuentran asimismo casos de rima interior entre los hemistiquios de algunos de sus alejandrinos. Es demasiado vaga y forzada la semejanza que F. Lecoy creyó hallar entre los versos de esta poesía y los de una estrofa latina formada por heptasílabos trocaicos y tetrasílabos yámbicos, *Recherches,* 95.

verso del cuarteto citado se repite al principio de algunos dísticos: «Por pobreza nunca desmayedes», X; «Qui te desconoce tu bien fecho», XXX. Dentro de la misma medida suele ocurrir diversa acentuación: «Por este mundo fallescedero—non pierdas el que es duradero», XLIX. Repert. 25.

45. Eneasílabo.—La poesía de clerecía castellana hizo escaso uso del metro eneasílabo, no obstante su frecuencia en provenzal y gallegoportugués. Después de la redondilla eneasílaba de Judá Leví, jarchya núm. 9, la representación más extensa de este verso se halla en el *Auto de los Reyes Magos*. Ocurre sobre todo en forma trocaica, con acentos en cuarta y octava: «Dios criador, qual maravilla,—no se qual es aquesta strela». Se da también el tipo dactílico con acentos en segunda y quinta: «¿Fue nunquas alguandre falada?», «De todas las gentes maior». Con ambas variedades alterna la forma mixta, acentuada en tercera y quinta o en tercera y sexta: «Esta strela non se dond vinet», «Por tres noches me lo veré».

Más tarde el eneasílabo reaparece en la cantiga de Alfonso X recogida en el *Canc. Colocci-Brancuti*, núm. 471. No se encuentra entre las poesías de la *Historia troyana*, y sólo ocasionalmente, como efecto de la fluctuación del verso suele encontrarse en las cantigas de Juan Ruiz. La cantiga de Alfonso X, de corte gallego, consta de siete eneasílabos y un vocablo monosílabo final. Los seis primeros versos riman alternativamente. El séptimo y el final repiten la rima de los pares. El tercero, cuarto y sexto son trocaicos y el segundo, quinto y séptimo, dactílicos. El primero, de tipo mixto *c*, lleva acentos en las sílabas segunda y sexta:

Senhora, por amor de Díos,
aved algún duelo de my,
que los mis ojos como ríos
corren del día que vos vi.
Hermanos e primos e tyos
todo lo yo por vos perdy;
se vos non pensades de my,
fy. [14]

[14] Dentro de la fluctuación del verso lírico juglaresco, el poema *Razón de amor* ofrece series de eneasílabos en que se mezclan diversas variantes. En el siguiente ejemplo alternan los tipos mixto y dactílico. "Entre cimas d'un mançanar—un vaso de plata vi estar; —pleno era d'un claro vino—que era vermejo e fino", 13-16. Entre los eneasílabos de esta composición, la modalidad trocaica representa el 50 por 100: "Feyta d'amor e bien rimada"; la dactílica, el 12 por 100: "La fuent cerca sí las tenie"; la mixta, el 38 por 100: "Todas yerbas que bien olíen".

46. Heptasílabo.—El heptasílabo de clerecía hizo su aparición como verso regular en la poesía castellana en los dísticos del *Auto de los Reyes Magos* y de la *Disputa del alma y el cuerpo*, siglo XII. Un siglo después fue usado en las redondillas de los lamentos de Troilo en la *Historia troyana*. Alcanzó su manifestación más importante, hacia 1350, en el conjunto de más de setecientas redondillas de los *Proverbios morales* del rabino Santob. Se halla ocasionalmente entre los octosílabos y hexasílabos fluctuantes de Juan Ruiz. Las redondillas de la *Historia troyana* y las de los *Proverbios* corresponden al tipo abab.

Equivale el heptasílabo al hemistiquio del alejandrino. Un dístico heptasílabo es análogo a un alejandrino con rima interior. Como alejandrinos están escritos los dísticos heptasílabos de la *Disputa del alma y el cuerpo*. En una de las copias antiguas de los *Proverbios*, los cuatro versos de cada redondilla forman dos solas líneas, del mismo modo que en algunas máximas del *Conde Lucanor*. De aquí no se deduce que el pareado o la redondilla dejen de ser las unidades estróficas que sirvieron de molde en los citados poemas.

La individualidad del heptasílabo aparece ya definida en poemas latinos de los siglos IV y V, compuestos en dísticos y en cuartetos monorrimos. Figura entre los metros más antiguos en francés, provenzal e italiano. Se encuentran redondillas heptasílabas en cantigas gallegoportuguesas desde la primera mitad del siglo XIII. Por su propia brevedad estas estrofas dan ocasión frecuente al encabalgamiento de los versos y aun de las estrofas. Santob utilizó estos recursos con particular libertad. [15]

Alternan en las estrofas heptasílabas las mismas variedades rítmicas registradas al examinar los hemistiquios alejandrinos. En-

[15] El heptasílabo deriva probablemente, con catalexis de una sílaba, del mismo metro latino que dio origen al octosílabo. Su antigüedad impide considerarlo como resultado de la separación de los hemistiquios del alejandrino. Por otra parte, tampoco es seguro que el alejandrino deba considerarse como suma de dos heptasílabos. La posibilidad de que derivase del tetrámetro yámbico cataléctico fue indicada por F. d'Ovidio, *Versificazione italiana e arte poetica medievali*, Milán, 1910, págs. 188-197.

tre la ordinaria mezcla polirrítmica en que tales variedades se manifiestan suelen encontrarse redondillas de ritmo uniforme en cada uno de los principales tipos:

Trocaico

Ca yo agora seyo,	o ó o o o ó o
en lo que adevinaba;	o ó o o o ó o
mi muerte ya le veyo,	o ó o o o ó o
veyer non la cuydaba.	o ó o o o ó o

Hist. troy. V, 41-44

Dactílico

Ca si yo fuese muerto	o o ó o o ó o
en aquella batalla,	o o ó o o ó o
non feziera este tuerto	o o ó o o ó o
el mi padre syn falla.	o o ó o o ó o

Hist. troy. V, 53-56

La proporción del tipo mixto aumenta relativamente en Santob a consecuencia del encabalgamiento. En la mayor parte de los casos en que este enlace ocurre en los *Proverbios*, son los versos impares los que invaden con su supermetría semántica el principio de los siguientes. La porción transferida empieza frecuentemente con acento fuerte dando lugar a las combinaciones mixtas:

Yo vi muchos tornar	o ó o o o ó o
sanos de la contienda.	óoo o o ó o

Estr. 102

Un lienço com si fuese	o ó o o o ó o
muro de cal e canto.	óoo o o ó o

Estr. 116

Quien antes non esparze	o ó o o o ó o
trigo non lo allega.	ó o ooo ó o

Estr. 125

47. Tetrasílabo.—Tiene amplia representación el verso de cuatro sílabas en la profecía de Casandra, de la *Historia troyana*, formada por quince estrofas caudatas de diez versos, ocho de los cuales son tetrasílabos que forman una redondilla en cada semiestrofa, y dos octosílabos que riman entre sí, enlazando las terminaciones de las mitades indicadas. La forma de esta estrofa, basada en modelos del latín medieval, tenía precedentes inmediatos en cantigas gallegas de Juan de Lobeira y Alfonso el Sabio. El tetrasílabo no aparece con unidad rítmica independiente en esta poesía. La suma de cada dos versos, que a veces son de tres o cinco sílabas, equivale a uno de ocho, no siempre divisible en partes iguales. La composición evita en general los encuentros de vocales entre los versos impares y pares. Cuando tales encuentros ocurren es corriente el hiato: «Troya rica—e nombrada», pero se dan también ejemplos de sinalefa: «Vuestra joya — e vuestro bien».

El tipo de octosílabo que el autor debió tener presente al componer estas estrofas no fue siempre el trocaico. El dactílico explica parejas de tetrasílabos desiguales, como «Griegos ternán — muy gran bando», «Esto dezía — la infanta». La base mixta se observa en «a vos vernán — segudando», «Por qual razón — malfadado». Los octosílabos con que terminan las semiestrofas, 13 mixtos, 11 trocaicos y 6 dactílicos, revelan hasta qué punto los tipos no trocaicos alteraban la línea rítmica de la composición, a la cual pertenece la siguiente estrofa:

Gent perdida,
malfadada,
cofondida,
desesperada,
gente sin entendimiento;
gente dura,
gente fuerte,
sin ventura,
dada a muerte,
gente de confondimiento.[16]

[16] La subdivisión del tetrámetro trocaico en miembros tetrasílabos rimados entre sí fue practicada en poesías del bajo latín. Sobre la combinación de unidades simples y dobles de esta especie, base de la estrofa caudata, usada bajo distintas variantes en poesías latinas y en la primitiva

48. GRUPOS VOCÁLICOS.—Varias cuestiones en relación con el tratamiento fonético de los grupos de vocales perturbaron durante mucho tiempo la práctica de la versificación a sílabas contadas. Una de ellas consistía en la vacilación entre hiato y sinéresis en palabras como *Dios, rey, reyna, vio, fui, fue, muy, hoy, cuita, piedad, gloriosa, seer, veer* y otras semejantes que aún no habían fijado su prosodia, o bien en aquellas que, como *creer, leer, maestro, peor, caer, traer, leal, aún, ahí* y *ahora*, continúan hoy mismo con pronunciación oscilante. Otra de las dificultades indicadas era la competencia entre hiato y sinalefa en el encuentro de vocales entre unas palabras y otras, no sólo en casos de intervención del acento, que aún siguen sujetos a vacilación, sino también en grupos inacentuados, como en «yendo en romería», o «primera entrada». Una perturbación más era motivada por la alternancia entre la conservación o la apócope de la vocal final en ciertos vocablos como *fuerte, puente, este, onde, quando, quanto, tanto,* y en los enclíticos *me, te, le, se.* Otra, en fin, se refería a la posibilidad de mantener las vocales con hiato o reducirlas con sinalefa o suprimirlas con elisión en circunstancias de proclisis como *de aquesta, se esconden, le envió.*

Algunos de estos puntos, aparte de haber sido aludidos en los estudios publicados sobre los poemas de clerecía, han sido objeto de trabajos especiales.[17] Comprueban tales estudios que en la versificación de los indicados poemas, especialmente en el siglo XIII, era general la práctica del hiato y muy frecuente la de la apócope; la sinalefa, aunque solía aplicarse en algunas ocasiones, era ordinariamente evitada. Grupos proclíticos como *de aquesta* eran tratados con hiato, *de - aquesta,* o con elisión, *d'aquesta,* más que con sinalefa, *deaquesta,* al contrario que en la pronunciación moderna. Gradualmente la preferencia por el hiato fue perdiendo terreno; en la *Historia troyana,* la proporción de sinalefas es más

lírica romance, véase A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France,* París, 1925, págs. 364-377.

[17] F. Hanssen, "La elisión y la sinalefa en el *Libro de Alejandro*", en *RFE,* 1916, III, 345-356; H. H. Arnold, "Synalepha in old Spanish poetry: Berceo", en *HR,* 1936, IV, 141-158; Dorothy Clotelle Clarke, "Hiatus, synalepha and line length in López de Ayala's octosyllables", en *RomPh,* 1948, I, 347-356.

elevada que en Berceo o *Alexandre,* y más tarde, en el *Libro de Buen Amor* y en el *Poema de Alfonso XI,* tal proporción aumenta respecto a la de la *Historia troyana.* Sin embargo, el arcaizante López de Ayala, a fines del siglo XIV, aún seguía en este punto más cerca de Berceo que del Arcipreste de Hita. La apócope, en cambio, disminuyó rápidamente después del siglo XIII, quedando reducida a los pocos casos en que hoy se conserva, a la vez que la elisión proclítica fue relegada a la lengua vulgar.

La reducción del hiato, así en la palabra como en el grupo sintáctico, debió iniciarse en castellano desde el principio del idioma, como continuación de tendencias ya conocidas en latín. Es de creer que la sinalefa, por lo menos entre vocales inacentuadas, sería corriente en la lengua hablada del siglo XIII y asimismo en la versificación de los juglares. El hiato de los grupos inacentuados no se practicaría probablemente en las composiciones juglarescas sino en aquellos casos en que conviniera a las necesidades del canto. Al contar las sílabas literalmente, aplicando el hiato de manera sistemática, sin atenerse a la realidad de la pronunciación ordinaria, los poetas de clerecía impusieron al verso una prosodia convencional que fue motivo de vacilaciones y discrepancias y restó a las obras parte de valor representativo en este aspecto de su material lingüístico.

En otras lenguas, la versificación silábica no había requerido condición semejante. El gallegoportugués, además de reducir los grupos vocálicos por elisión y apócope con más libertad que el castellano, aplicaba en ciertos casos el hiato y en otros la sinalefa. Estos mismos recursos eran empleados conjuntamente por los poetas provenzales. El italiano, con apócope más restringida que en castellano y con tan abundantes encuentros de vocales, rechazó el hiato desde el primer momento y aplicó al verso sencillamente la elisión y la sinalefa, a la manera usual en su fonética ordinaria. Por este motivo, el endecasílabo italiano del siglo XIII no sorprende al lector moderno con la anormalidad prosódica que perturba la lectura del alejandrino castellano de esa misma fecha.

Algunas veces, por natural influencia de la lengua hablada, la sinalefa suplantaba al hiato en la cuaderna vía. Se suele rechazar la legitimidad de estos versos, más espontáneos sin embargo que los compuestos con hiato. La competencia de la sinalefa se desarrolló abiertamente en el siglo XIV. Paso a paso el sentido fonético fue ganando terreno contra el silabismo literal.

49. Ametría.—El propósito de la regularidad silábica, expresado por el *Alexandre* con relación a la cuaderna vía, se aplicaba sin duda de la misma manera a los demás metros. Dos hechos que se aprecian con igual claridad son, de una parte, la presencia constante de tal propósito y, de otro, el mayor o menor margen de fluctuación con que cada uno lo ponía en práctica. Como resultado de esta competencia, la versificación de clerecía ni procedió con libertad propiamente amétrica ni se ajustó a un isosilabismo perfecto.

Eu muchos casos la medida correcta se deduce de la confrontación de variantes entre los manuscritos de la misma obra. A veces basta considerar con apócope determinadas palabras en que algún copista modernizador añadió las vocales finales. Otras veces basta la adición u omisión de alguna partícula de uso optativo y secundario. Después de estas operaciones queda sin embargo un resto de irregularidades que por respeto a la integridad del texto es preciso aceptar como auténticas.

En el examen crítico de varios centenares de alejandrinos correspondientes a distintos pasajes del *Libro de Buen Amor*, comprobó Lecoy la presencia entre los hemistiquios de tales versos de una cantidad de octosílabos cuya proporción variaba, en aparente relación con el carácter de cada fragmento, entre el 5 y el 20 por 100 (*Recherches*, 66-71). Nota el mismo autor que en otras partes del texto los hemistiquios de ocho sílabas predominan hasta el punto de traspasar a los de siete el papel de intrusos. Las oscilaciones métricas en varias de las cantigas del Arcipreste son notoriamente mayores que en sus cuartetos alejandrinos. En mayor o menor grado, son asimismo irreductibles a la cabal regularidad silábica los versos del *Poema de Alfonso XI*, de los *Proverbios* de Santob, del *Libro de miseria* y del *Rimado de Palacio*.

No es concebible que esta práctica careciese de precedentes entre los poemas de clerecía del siglo XIII. Nada indica que entre un siglo y otro se produjera ningún cambio radical en el concepto de la medida del verso. Se encuentran medidas irregulares en los alejandrinos, octosílabos, heptasílabos y tetrasílabos de la *Historia troyana*, aunque en menor proporción que en los textos del siglo XIV.[18] El ejemplo de Berceo, particularmente disciplinado respecto al principio silábico, no parece motivo suficiente para rechazar de sus versos hasta el más simple caso de sinalefa subrepticia, y mucho menos para suponer que los autores del *Alexandre, Apolonio* y *Fernán González* observaran tal precepto en todo momento con perfecta exactitud.

La mayor parte de los poemas amétricos se produjeron durante el siglo XIII. Se comprende que en este mismo tiempo se afirmase con principal fervor la doctrina culta del verso uniforme. La nueva métrica combatía la amplia libertad de medida y de rima del arte juglaresco, pero no se oponía a que de vez en cuando la asonancia se mezclase con la consonancia ni tampoco a que algún verso discrepara ligeramente de la medida regular. En las demás lenguas la métrica silábica ofrecía también ejemplos de esta oscilación. No obstante la obediencia al precepto silábico, las discrepancias debieron encontrar terreno propicio en el medio castellano, más habituado a los efectos del ritmo que a los de la medida del verso.

Las oscilaciones de la cuaderna vía no se explican, como se ha supuesto, por la dificultad que podía significar el hecho de que el alejandrino, con sus acentos fijos sobre sílabas pares, la sexta de cada hemistiquio, resultara en contradicción con los metros castellanos de ocho, seis y cuatro sílabas, con acentos fijos en las impares, séptima, quinta y tercera respectivamente.[19] Baste recordar que el hemistiquio de siete sílabas es el más abundante en la versificación juglaresca del *Mio Cid* y que el verso de esa misma medida es el elemento principal en la popular seguidilla. Además, la oscilación métrica no ocurría sólo en el alejandrino, de procedencia extranjera; se producía de manera análoga en los octosílabos y hexasílabos peninsulares.

Los grupos de siete y ocho sílabas ocupan los dos grados más altos de frecuencia en la fonología española. Ambos coinciden en la disposición y modificaciones de sus elementos rítmicos. No es

[18] Los octosílabos intercalados entre los versos y hemistiquios de siete sílabas de la *Historia troyana*, según el análisis de Menéndez Pidal, página XXX, representan el 13 por 100, frente al 19 por 100 correspondiente a los que se hallan en pasajes de extensión equivalente del *Libro de Buen Amor*. Entre 706 versos de estrofas octosílabas de la *Historia troyana*, se registran un 6 por 100 de eneasílabos, 2 por 100 de heptasílabos, 1 por 100 de decasílabos y 0,2 por 100 de hexasílabos, *Ibid.* pág. XXXIV.

[19] La hipótesis de que la inadaptibilidad acentual del alejandrino pudo ser la causa de las irregularidades de su medida y de que finalmente fuera excluido y olvidado, fue sugerida por F. Lecoy, *Recherches*, 79-82.

extraño que antes que se fijase una clara preceptiva métrica, el octosílabo se mezclara con el heptasílabo en los hemistiquios del alejandrino. No debería ponerse demasiado empeño en corregir estas interferencias. Un criterio absolutamente isosilábico es sin duda inadecuado, tanto para hacer el estudio crítico de la cuaderna vía del siglo XIV como para aplicarlo a la restauración de los poemas del XIII. [20]

50. Polimetría.—El ejemplo del *Auto de los Reyes Magos,* con su variedad de metros, se repite en las poesías de la *Historia troyana.* Como ha hecho notar Menéndez Pidal, siendo esta obra adaptación castellana del *Román de Troie,* de Benoit de Sainte Maure, se aparta tanto de su original en lo que se refiere a la versificación, que mientras el poema francés, con sus 30.000 versos sólo emplea el pareado eneasílabo, el texto español, en solos 1.300 versos se sirve de cuatro metros diferentes y de seis clases de estrofas. Se advierte además en esta variedad el propósito de acomodar a cada asunto la forma métrica más adecuada: para la descripción de una batalla se emplea la amplia estrofa de la cuaderna vía; en la lúgubre profecía de Casandra, aparece el metro corto y anhelante de la copla caudata, y para el relato de los amores de Briseida se utilizan las corrientes redondillas. [21]

La polimetría ofrece aún un cuadro más amplio en el *Libro de Buen Amor,* donde al lado del alejandrino ocupan lugar importante el octosílabo y el hexasílabo, a los cuales se añaden en ocasiones especiales el verso compuesto de 8-8, el de arte mayor, el endecasílabo y los quebrados de cinco y cuatro sílabas. En

[20] Desde el punto de vista rítmico puede ser perfectamente auténtico el verso del *Alexandre,* 15a, que en los dos manuscritos del poema se lee: "A cabo de pocos años el infant fue criado". No parece aconsejable rectificar el texto leyendo *siet* en vez de *pocos* para reducir a heptasílabo el primer hemistiquio. Otro caso análogo en que coinciden también los dos manuscritos es el siguiente: "Cató diestro e siniestro con su ojo bellido", 2229b. Sería alteración excesiva leer "Cató a todas partes", con el simple objeto de evitar la sinalefa entre "diestro e siniestro". Ambas enmiendas, entre otras semejantes, han sido indicadas por H. H. Arnold en *Hispania,* 1936, XIX, 249 y 252.

[21] Ejemplo de variedad métrica son también las máximas del *Conde Lucanor,* compuestas en metros de ocho tipos distintos, desde los de siete a los de catorce sílabas. Un índice descriptivo de las 51 máximas fue hecho por F. Hanssen, "Notas a la versificación de don Juan Manuel", en *AUCh,* 1901, CIX, 539-563.

cuanto a las estrofas, además del ordinario cuarteto monorrimo, el Arcipreste utilizó el zéjel en varias cantigas; el pareado octosílabo, 1720; la sextilla alterna, ababab, 1710; la redondilla cruzada y abrazada, en la composición de diversas canciones, 1668, 1673; la sextilla simétrica, aab:aab, 1684; la copla de pie quebrado, aa*b*:aa*b,* 33; la copla de siete versos, abab:ccb, 959, y otras combinaciones menos corrientes, como aaaa:bbcca, 1022; AAba, 1678, y aaa*b*:cdec:ddff*b,* 1661.

Sin abarcar serie tan extensa, el *Rimado de Palacio* presenta, junto al metro alejandrino, el octosílabo, el de 8-8 y el de arte mayor, y además de los cuartetos corrientes, diversidad de combinaciones de alejandrinos y octosílabos en cantigas de estribillo y en canciones de arte menor.

51. Complementos rítmicos.—Se ha notado con motivo del alejandrino y del octosílabo la diferenciación con que sus variedades rítmicas aparecen aprovechadas en algunos casos para subrayar el efecto de los respectivos pasajes. Indican tales referencias un grado de elaboración artística del verso cuyas circunstancias no han sido aún consideradas con el detenimiento necesario. Un caso semejante es el de las rimas intencionadas, entre las cuales se ha llamado especialmente la atención respecto a las de carácter burlesco, como las de la redondilla de la *Historia troyana* en que Briseida responde a las insidias de Diomedes:

E si don Troilo faz
lo que Diomedes diz,
otórgolo e todo me plaz,
ca más que él diz yo fiz. [22]

De carácter humorístico son asimismo las rimas del Arcipreste en el estribillo y vueltas del zéjel de la panadera: *luz, Cruz, duz, marfuz, aduz,* 115; las de Trotaconventos, en una de sus animadoras exhortaciones: *solo, ¿adolo? don Polo, buscólo,* 131, y las de la respuesta del diablo al ladrón: *frayle, trayle, fayle, vayle,* 1466.

Entre sus recursos de ordenación técnica, Juan Ruiz prac-

[22] La intención irónica de estas rimas y la indicada correspondencia de los metros con el carácter de los asuntos fueron señaladas por R. Menéndez Pidal, *Historia troyana,* Madrid, 1934, pág. XVIII.

ticó el encadenado de las estrofas por repetición de la última palabra de cada una de ellas al principio de la siguiente en la serrana de *Riofrío*, 987-991, y por completa repetición del verso final en la cantiga de loores «Santa Virgen escogida», 1673-1677.

Hizo rimar con frecuencia, mediante consonancia o asonancia, los hemistiquios del mismo verso: «Refitorios pintados e manteles parados», 1248c; «El primero comía primeras cherevías», 1272a; «Rogué a mi señor que me diese razón», 1298c.

La rima interior, con correspondencia de los primeros hemistiquios entre sí aparte de la consonancia de los segundos, se observa de manera regular en las dos cantigas de la Pasión y en la de loores «Quiero seguir a ti, flor de las flores», 1678-1683.

Un doble fondo rítmico que se repite en numerosos versos a lo largo de la obra consiste en la composición paralela y simétrica de los hemistiquios: «Rehazer los pesebres, limpiar los alvañares», 1277b; «Estercuela barvechos e sagude nogales», 1296b; «Escombra los restrojos e cerca los corrales», 1296d. El paralelismo se acerca a veces a la identidad: «Si poco end trabajé, muy poco end saqué», 1319d.

En otros casos el efecto resulta de la inversión de los términos entre las dos mitades del verso: «Palabrillas pintadas, fermosillos afeites», 1257b; «Con gestos amorosos, engañosos risetes», 1257c; «Escusóse de mí e de mí fue escusada», 1330b.

En varios pasajes de su libro el Arcipreste dio pruebas de estar dotado de singular sensibilidad para las impresiones del sonido y del ritmo. Recogió en sus versos el eco de ruidos callejeros y de cantos y gritos de diversos animales. En breves y expresivos rasgos caracterizó el timbre y el juego de la guitarra, del rabel, de la vihuela y de otros muchos instrumentos. El retrato del clérigo en que se supone que describió su propia figura señala la gráfica nota de su voz *tumbal*.

52. RESUMEN.—La principal empresa métrica de los poetas de clerecía consistió en la adaptación del verso alejandrino de procedencia francesa, el cual, modificando su carácter originario, se convirtió en un metro polirrítmico acomodado a los mismos tipos básicos — trocaico, dactílico y mixto — del verso octosílabo.

Otro asunto importante fue la reelaboración del mismo octosílabo como resultado de la mutua influencia entre el verso ro-

mánico de esa medida, esencialmente trocaico, y el de tradición juglaresca, de ritmo más suelto y variado. El nuevo octosílabo fue el más valioso legado métrico que el arte de clerecía transmitió al período siguiente.

El verso de siete sílabas fue tratado con gran destreza en varias poesías de la *Historia troyana* y en los *Proverbios* de Santob de Carrión. Empezó a practicarse en el *Auto de los Reyes Magos*. Recogió la experiencia del alejandrino, con cuyos hemistiquios coincidía.

El verso de arte mayor, ensayado por don Juan Manuel en algunas de sus máximas y por Juan Ruiz en su primera cantiga de la Pasión, alcanzó forma más definida, con su octava característica, en la *Danza de la muerte*, en la *Revelación de un ermitaño* y en el *Deytado del cisma de Occidente*, de López de Ayala.

El tetrasílabo, sustituido a veces por el pentasílabo, fue empleado con relativa abundancia en las coplas caudatas de la *Historia troyana* y en los pies quebrados de varias poesías del Arcipreste de Hita.

Se inició el endecasílabo en varios dísticos de don Juan Manuel y en la cantiga del Arcipreste «Quiero seguir a ti, flor de las flores», 1678-1683.

En círculo más reducido forma también parte de este cuadro el eneasílabo, usado por Alfonso el Sabio en su cantiga «Señora, por amor de Dios», y aplicado por Juan Ruiz, junto con el octosílabo, en la cantiga de gozos «Virgen del cielo reyna», 33-43.

Se introdujo el principio de la regularidad silábica, contando separadamente las vocales reunidas en el contacto sintáctico de las palabras. La práctica de este criterio dio lugar a una intensa pugna entre el isosilabismo y la ametría, de una parte, y entre el hiato y la sinalefa, de otra, cuyas consecuencias afectaron en mayor o menor grado a todas las obras de este período.

Título especial del arte de clerecía fue la afirmación y desarrollo del sentido de la estrofa, manifestado en el cuarteto monorrimo alejandrino, en las redondillas octosílabas y heptasílabas y en las coplas caudatas, de pie quebrado y de arte mayor.

A la terminación del siglo XIV, el alejandrino desapareció, arrastrado probablemente por el destierro de su arcaico e inflexible cuarteto monorrimo.

GAYA CIENCIA

53. Métrica cortesana.—En la primera mitad del siglo XV, la corte de don Juan II de Castilla se convirtió en brillante centro de actividad literaria. Don Enrique de Aragón, experto conocedor de las reglas del arte de trovar, contribuyó al desarrollo de este movimiento bajo el patronazgo del monarca castellano. Las demostraciones poéticas, en que el mismo rey y muchos de sus caballeros tomaban parte, constituían el aspecto más brillante de la relación cultural. El ambiente de esta poesía cortesana permaneció hasta el tiempo de los Reyes Católicos. La extensión con que el verso fue cultivado se refleja en los numerosos cancioneros que se compusieron en aquellos años. Sólo el de Juan Alfonso de Baena, de 1445, contiene 576 composiciones de 89 poetas. Entre la inmensa masa de versificadores de que apenas se guarda recuerdo se destacan los nombres del diestro Villasandino, del noble Marqués de Santillana, del culto Juan de Mena y de los distinguidos Gómez y Jorge Manrique.

Como ya se indicó, el arte de trovar tuvo como tratadistas en este tiempo a don Enrique de Aragón, Pero Guillén de Segovia y Juan del Encina. Algunas referencias de Santillana en su *Prohemio* revelan su opinión respecto al origen y carácter de algunas formas métricas. Nebrija dedicó el primer estudio doctrinal a esta materia en su *Gramática castellana*, 1492. Empezó a usarse el nombre de poeta para designar al vate dotado de cultura literaria, perfección técnica y elevación de pensamientos; por debajo de este nivel, Santillana daba el nombre de trovadores y decidores a los que manejaban el verso en composiciones de ingenio, galantería o sátira, y aludía con censura a los que usaban de tal instrumento sin norma ni medida en cantares juglarescos de asunto plebeyo. [1]

[1] Existían composiciones soeces de varias formas, en versificación irregular, de las cuales se conocen algunos ejemplos. A esta clase de poe-

Con el abandono del alejandrino se perdió la experiencia adquirida en el cultivo de un metro que la lengua había practicado durante cerca de doscientos años. Antes del siglo XV, el ejercicio del octosílabo en la poesía de clerecía había tenido limitado desarrollo, y el del hexasílabo había sido aún más reducido. Los poetas castellanos, familiarizados con la poesía gallega, recogieron de esta lengua varias combinaciones estróficas, aparte de las que, procedentes del mismo origen, se habían heredado del período anterior. Otros préstamos llegaron a través de Aragón y Cataluña, donde la influencia provenzal, arraigada y antigua, florecía desde el reinado de don Juan I, el amador de la gentileza (1387-1399). De otra parte, la creciente relación con Italia empezó a suscitar los primeros intentos de adaptación de las formas métricas de este país.

Del efecto de estos contactos no resultó, como hubiera podido esperarse, la adopción del endecasílabo, usado en gallegoportugués, catalán, provenzal, francés e italiano, para cubrir el lugar que el alejandrino había dejado vacante. Tampoco merecieron atención especial el eneasílabo ni el heptasílabo, los cuales además de ser cultivados en las lenguas citadas contaban con tradición antigua en el mismo castellano. El esfuerzo de los poetas del presente período se concentró en la forja del verso de arte mayor sobre precedentes aún poco elaborados de la poesía peninsular y en la depuración y desarrollo del octosílabo, profundamente arraigado en la propia tradición española.

Con la gaya ciencia el verso entraba en un terreno de poesía profesional, académica y cortesana. El arte mayor había de emplearse especialmente en poemas destinados a la lectura. El octosílabo, que hasta entonces había servido sobre todo en poemas cantados, se repartiría en adelante entre la poesía cantada y la leída. Una compleja técnica de combinaciones métricas, artificios de la rima, correlaciones de vocablos y otros recursos e invenciones se había desarrollado en la versificación trovadoresca a medida que la lírica había ido prescindiendo de la melodía musical. Eran numerosas las solicitaciones por entre las cuales los poetas de don Juan II necesitaban acertar a abrirse su propio camino.[2]

sías se refería sin duda en su *Prohemio* el Marqués de Santillana al aludir a "aquellos que sin ningún orden, regla nin cuento fazen estos romances e cantares de que las gentes de baxa e servil condición se alegran", *Obras*, publ. por J. Amador de los Ríos, Madrid, 1852, pág. 7.

Arte mayor

54. Estructura rítmica.—El verso que vino a establecerse en la poesía grave con dominio que había de mantenerse durante más de un siglo fue el de arte mayor. Los primeros ensayos de este verso, anticipados en el *Libro de Buen Amor, Rimado de Palacio, Danza de la Muerte* y *Revelación de un ermitaño,* fueron continuados en la primera mitad del siglo XV por Villasandino, Ferrant Sánchez de Calavera, Francisco Imperial y Fernán Pérez de Guzmán. A través de estos y otros escritores el arte mayor fue definiendo las líneas y proporciones que alcanzó definitivamente en mano de Juan de Mena. Los siguientes datos lo describen sobre el testimonio principal del *Laberinto de Fortuna,* la obra que lo representó en el momento de su mayor esplendor.[3]

El metro de arte mayor consta generalmente de doce sílabas divididas en hemistiquios de 6-6. Tanto el primer hemistiquio como el segundo pueden ser llanos, agudos o esdrújulos. Uno y otro acentúan sus sílabas segunda y quinta. Admiten además la eliminación de la sílaba inicial inacentuada o la adición de otra sílaba sobre la que ordinariamente poseen. Tales modificaciones

[2] Fuentes principales: *Cancionero de Baena,* publ. por Eugenio de Ochoa, Madrid, 1851; *Cancionero de Palacio,* publ. por Francisca Vendrell de Millás, Barcelona, 1945; *Cancionero de Stúñiga,* publ. por el Marqués de la Fuensanta del Valle y J. Sancho Rayón, Madrid, 1872; *Cancionero de Upsala,* publ. por Rafael Mitjana y Jesús Bal, México, 1944; *Cancionero general de Hernando del Castillo,* publ. por la Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1882; *Cancionero castellano del siglo XV,* publicado por R. Foulché-Delbosc, Madrid, 1912; *Cancionero musical de los siglos XV y XVI,* publ. por F. Asenjo Barbieri, Madrid, 1890.

[3] Entre los estudios dedicados al arte mayor se distinguen los de F. Hanssen, *El arte mayor de Juan de Mena,* Santiago de Chile, 1906; R. Foulché-Delbosc, "Étude sur le *Laberinto* de Juan de Mena", en *RHi,* 1902, IX, 75-138; J. Saavedra Molina, *El verso de arte mayor,* Santiago de Chile, 1946; Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age. Deuxième partie: Les formes,* Rennes, 1953, págs. 363-439. Joaquín Balaguer, *Apuntes para una historia prosódica de la métrica española,* Madrid, 1954.

dan lugar a que los hemistiquios puedan presentar las nueve variedades siguientes: [4]

A	e vi despojados	o ó oo óo
B	o flor de saber	o ó oo ó
C	de nuestro retórico	o ó oo óoo
D	dádiva santa	ó oo óo
E	ovo logar	ó oo ó
F	no governándome	ó oo óoo
G	Aristóteles cerca	oo ó oo óo
H	en aquellos que son	oo ó oo ó
I	e non veo los príncipes	oo ó oo óoo

Permanece invariable en los nueve casos el grupo dactílico comprendido entre los dos apoyos rítmicos. Los tres primeros tipos son hexasílabos; los tres segundos, pentasílabos, y los tres últimos, heptasílabos. El número de sílabas del verso fluctúa entre diez y catorce. De este modo el verso de arte mayor posee al mismo tiempo un ritmo esencialmente uniforme y una medida variable. Altera sin embargo la uniformidad dactílica la intercalación ocasional de algún hemistiquio hexasílabo de ritmo trocaico, con apoyos en las sílabas impares:

X	fablan las estorias	óo oo óo
Y	menos en la lid	óo oo ó
Z	gente babilónica	óo oo óoo

Los dos hemistiquios pueden ser iguales o diferentes. Sus combinaciones afectan de manera importante a los efectos rítmicos del verso. Se observan visibles preferencias entre los autores respecto al empleo de unas u otras combinaciones. En general, los

[4] La serie de ejemplos es la misma que figura en el artículo de Foulché-Delbosc, completada por Saavedra Molina, págs. 35-36.

hemistiquios hexasílabos ocupan indistintamente las dos partes del verso, mientras que los pentasílabos ocurren sobre todo en la primera parte y los heptasílabos en la segunda. En los poetas anteriores a Juan de Mena tales mezclas ofrecen rasgos relativamente confusos y amorfos. Juan de Mena eliminó los hemistiquios tetrasílabos y los pentasílabos de acentuación dudosa, frecuentes en Villasandino, Imperial y Pérez de Guzmán. Evitó asimismo que en el punto de enlace entre los dos hemistiquios se reunieran más de dos sílabas inacentuadas o no hubiera ninguna. [5] En el *Laberinto* se registran 36 combinaciones de hemistiquios, pero los dos tipos básicos, A-A y D-A, representan el 80 por 100 del total. Para advertir su relieve basta indicar los cuatro tipos que figuran al frente de la serie:

A-A	Suplico me digas de dónde viniste	22,6	54 por 100
D-A	Fiz de mi duda complida palabra	57,7	26 por 100
A-B	Sus pocos plazeres según su dolor	107,6	5 por 100
D-B	Desque sentida la su proporción	22,1	3 por 100

Van indicadas a continuación las medidas registradas en la inscripción de la segunda mitad de la estrofa tercera del *Laberinto*. Las manifestaciones de la cantidad reflejan la colocación de los tiempos marcados, la coordinación de los hemistiquios mediante los períodos de enlace, la agrupación de las sílabas en la unidad de las cláusulas y la de las cláusulas en el marco de los períodos. Coinciden las notas de este ejemplo con los varios otros pasajes analizados del mismo modo. Los versos primero y cuarto corresponden al modelo A-A y el segundo y tercero a D-A:

[5] Ejemplos de variedades eludidas por Juan de Mena: 4-6, "Quanto somos más dignos de pena", Pérez de Guzmán, *Canc. siglo XV*, número 271, estr. 122; 4-7, "Ha el omne asoluto poder", Mahomat el Xartosse, *Canc. Baena*, núm. 522, estr. 20; 6-7, "E fue engendrado por poder engendrar", Diego de Valencia, *Canc. Baena*, núm. 527, estr. 1; 7-5, "Por cima de las aguas era traido", Pablo de Santa María, *Canc. siglo XV*, número 424, estr. 1; 7-6, "Veyendo la figuera non fructificar", Pérez de Guzmán, *Canc. siglo XV*, núm. 271, estr. 125; 7-7, "De ciudades e villas grant edificador", Francisco Imperial, *Canc. Baena*, 226, estr. 15.

Le	van	te	la	fa	ma		su	voz	i	ne	fa	ble	
10	42	20	10	38	22	(15)	13	40	10	15	32	27	(28)
	42	30		60			28	40	25		59	28	
	72			88				65			87		
	por	que	los	fe	chos		que	so	nal	pre	sen	te	
	33	14	20	36	30	(7)	14	30	28	20	35	28	(36)
	33	34		66			21	30	48		63	36	
	67			87				78			99		
	va	yan	de	gen	tes		sa	bi	do	sen	gen	te:	
	36	30	10	42	30	(8)	16	32	16	23	38	25	(22)
	36	40		72			24	32	39		63	40	
	76			96				71			103		
ol	vi	do	non	pri	ve		lo	quees	me	mo	ra	ble	
18	32	16	22	36	20	(10)	17	36	18	15	32	25	(35)
	32	38		56			27	36	33		57	35	
	70			83				69			92		

Resaltan con regularidad los dos apoyos rítmicos de cada hemistiquio. Entre un hemistiquio y otro se registra una mínima pausa, menor que la que sigue a cada verso. El verso incluye, como en el caso del alejandrino, dos períodos básicos, interiores, y dos de enlace. Los períodos básicos están constituidos por una cláusula dactílica cuyas sílabas llenan todo el compás, ocupando la primera el tiempo marcado y las dos siguientes el tiempo débil. Se observa gran semejanza de duración entre todos los tiempos marcados y asimismo entre los períodos básicos o interiores. Los períodos de enlace son en general algo más largos que los demás. El compás del arte mayor muestra en las varias partes del verso medidas relativamente semejantes a las del alejandrino. Sin embargo, el efecto rítmico del arte mayor resulta más lento y grave a causa de la nota predominante de su movimiento dactílico, en el que la extensión total del período interior de cada hemistiquio se reparte entre las tres únicas sílabas de la cláusula. Los períodos

de enlace, de composición variable, rompen la uniformidad dactílica, evitando la monotonía del verso.

55. Modalidades implícitas.—El arte mayor contenía en germen otros metros futuros. El predominio del tipo A-A da lugar a la presencia en el *Laberinto* de estrofas construidas uniformemente sobre ese modelo, en las cuales puede verse el principio del dodecasílabo dactílico que más tarde se había de convertir en metro independiente. Como ejemplo de tal precedente puede señalarse la estrofa 148:

Con dos cuarentenas e más de millares
le vimos de gentes armadas a punto,
sin otro más pueblo inerme allí junto
entrar por la vega talando olivares,
tomando castillos, ganando lugares,
faciendo por miedo de tanta mesnada
con toda su tierra temblar a Granada,
temblar las arenas, fondón de los mares.

No se han hecho estudios tan minuciosos como el de Foulché-Delbosc para poder comparar la proporción de variantes del arte mayor de Juan de Mena con el de otros poetas. A simple vista puede advertirse que en las composiciones del Marqués de Santillana en esta clase de verso la intervención de hemistiquios pentasílabos es sumamente escasa, en tanto que la de hexasílabos trocaicos aparece considerablemente elevada. En la mayor parte de los casos el arte mayor de Santillana es un dodecasílabo isosilábico en que alternan libremente los hemistiquios dactílicos y trocaicos. La *Comedieta de Ponza* se puede presentar como la primera obra española compuesta con pocas excepciones en este dodecasílabo mixto o polirrítmico, destinado igualmente a desarrollarse con carácter propio en fecha posterior. Baste recordar la conocida estrofa de la loa de los oficios de la *Comedieta,* 16:

Benditos aquellos que con el azada
sustentan su vida e viven contentos,
e de cuando en cuando conocen morada
e sufren pacientes las lluvias e vientos.

Ca estos non temen los sus movimientos
nin saben las cosas del tiempo pasado,
nin de las presentes se fazen cuidado,
nin las venideras dó han nascimiento.

En dirección opuesta a la de Santillana, Juan de Padilla reforzó la proporción del hemistiquio pentasílabo en la combinación 5-6 correspondiente al tipo D-A. No llegó hasta el punto de destacar esta variedad por encima de A-A, pero la hizo figurar con relieve mucho más alto que el que Juan de Mena le había concedido. No es raro encontrar en Juan de Padilla la combinación D-A en los cuatro versos de la primera mitad de algunas estrofas, como muestra el siguiente ejemplo, *Triunfo IX*, cap. I, estr. 12:

Este, primero que su compañero,
hobo noticia de nuestro Mesías,
quando del hijo del buen Zacarías
fue denunciado por simple cordero.

Tomando aisladamente estos pasajes, separados del conjunto rítmico del poema a que pertenecen, es indudable que se pueden interpretar como endecasílabos dactílicos o de muiñeira, acentuados en cuarta y séptima. Son en efecto versos que en virtud de la equivalencia de sus primeros hemistiquios como verdaderos pentasílabos o como hexasílabos sin anacrusis, se pueden adaptar lo mismo a la medida simple y período único del endecasílabo que al compás binario y compuesto del dodecasílabo. En el primer caso cada cláusula se encierra en una de las cuatro partes que forman el verso mientras que en el segundo ocupa, como se ha visto, las dos partes del período respectivo. Para el autor de los *Triunfos* y para sus contemporáneos, los citados versos seguirían sin duda el segundo modelo, como corrientes versos de arte mayor. [6]

[6] Algunos pasajes de composiciones en arte mayor de Ferrant Sánchez de Calavera insisten en la variante 5-5, en coincidencia con el decasílabo compuesto: "Ca sy el omne non voluntario, — mas constreñido por Dios obrase, — non meresciera ningunt salario", *Canc. Baena*, núm. 525, estr. 7. La variante 7-5, poco frecuente en otros autores, es abundante en *Las edades del mundo*, de Pablo de Santa María: "E non fallando donde su pie folgase", "Non fueron más de todas generaciones", "Fasta que sus vergüenças le cobijaron", "E después que del vino ya despertó", "Antes que los lenguajes se repartiesen", "Adonde començaron de fabricar", etc. *Canc. siglo XV*, núm. 424, estrs. 45, 47, 49, 53.

56. Origen.—Sobre el origen del verso de arte mayor se han dado diversas opiniones. Hanssen, Carolina Michaëlis, Menéndez y Pelayo y Henríquez Ureña consideraron tal metro como resultado del verso acentual y fluctuante de las muiñeiras gallegas. Siendo el ritmo dactílico condición esencial del verso de muiñeira se hace difícil de comprender la presencia de los numerosos hemistiquios trocaicos que forman parte del arte mayor desde sus manifestaciones más antiguas. Análogo inconveniente se advierte en la explicación de Nebrija que interpretó el arte mayor como un «adónico doblado», al que se podía añadir el medio pie perdido o anacrusis. Se puede alegar en favor de esta hipótesis la frecuencia del decasílabo adónico compuesto en la tradición medieval representada por poesías como el *Himno a Roma*, la *Oda al mancebo* y otras semejantes, pero no puede ocultarse la objeción que suscita igualmente en este caso no sólo la referida presencia de los hemistiquios trocaicos, sino el gran predominio con que en el arte mayor figuran los hexasílabos sobre los pentasílabos.

Stengel, Morel-Fatio y Baist creyeron ver en este metro un derivado del dodecasílabo románico, con oscilaciones de medida silábica debidas al tratamiento de la pausa y de la anacrusis. También aquí es preciso insistir en la dificultad de comprender que el verso de arte mayor, en que el elemento dactílico desempeña tan importante papel, sea heredero de un metro tan característicamente trocaico como el mencionado dodecasílabo: «Noctis sub silentio, tempore brumali». [7] En opinión de Le Gentil el arte mayor es el resultado de una lenta y laboriosa transformación del endecasílabo, a la que cooperaron, entre otros factores, el hexasílabo, la cesura épica, la cesura lírica, la procatalexis y la ley de Mussafia. El empeño se concentra en este caso en las consideraciones de la medida silábica, a la vez que, como en las hipótesis anteriores, se desatiende el problema rítmico al suponer que un verso simple como el endecasílabo, con dos solos tiempos mar-

[7] El ritmo trocaico se sostiene uniformemente en los cuartetos dodecasílabos monorrimos del extenso poema latino de la *Visión de Fulberto*, al que pertenece el ejemplo citado, así como en el *Llanto por la pérdida de Jerusalem*, en el *Canto por la tercera Cruzada* y en otros poemas antiguos registrados por E. du Méril, *Poésies populaires latines antérieures au douzième siècle*, París, 1843, págs. 217.

cados y acentuación yámbica, sirviera de base a un metro compuesto, con cuatro tiempos marcados y acentuación esencialmente dactílica.

Como indicó el Marqués de Santillana, autorizado testigo de estos hechos, el verso de arte mayor procedía de Galicia y Portugal. Una cantiga de Julyão Bolseyro, en el *Canc. Vat.* núm. 668, hecha notar por Dorothy C. Clarke, demuestra la existencia del arte mayor en la poesía gallegoportuguesa del siglo XIII. Consta esta composición de tres octavas ABAB:BCCB y de un cuarteto final ABBA. Entre sus 28 versos, 16 están formados por dos hexasílabos, 6-6; 9, por pentasílabo y hexasílabo, 5-6, y 3, por hexasílabo y pentasílabo, 6-5. De sus 44 hemistiquios hexasílabos, 26 son dactílicos y 18 trocaicos; los 9 pentasílabos son dactílicos. Varios versos repiten las combinaciones A-A y D-A desde los dos primeros: «Donna et senhor de grande vallia,—non sei se cuidastes que tenho cuidado». [8]

La cantiga de Bolseyro anticipa el modelo de la copla y metro de arte mayor que habían de recoger y cultivar con sorprendente fidelidad los poetas castellanos de los siglos XIV y XV. Su base es sin duda el dodecasílabo compuesto del latín medieval. Un tercio de sus hemistiquios responde al originario ritmo trocaico. La acentuación dactílica de los restantes y la eliminación de la anacrusis en algunos de ellos debe obedecer a la asociación de tal dodecasílabo con los ritmos y cadencias de las danzas gallegas. Los dos componentes indicados habían sido separadamente previstos en las hipótesis anteriores. A lo largo de su desarrollo, el nuevo producto acentuó la preponderancia del elemento musical, dactílico, sin prescindir del sello correspondiente a su base románica. En realidad el arte mayor, no obstante la fijeza de sus apoyos rítmicos, era por la variedad de sus hemistiquios y de sus períodos de enlace, un verso fluctuante y modelable, apto para recoger la inclinación de cada autor, ya fuera el movimiento abrupto de Pérez de Guzmán, el grave y ponderado equilibrio de Juan de Mena o la suave flexibilidad del Marqués de Santillana.

57. ESTROFAS.—La estrofa más cultivada en este metro fue la octava compuesta de dos cuartetos trabados por las rimas, procedente a través de Galicia de la tradición provenzal. Entre las varias combinaciones de esta octava, alcanzó el grado más alto de frecuencia la forma de tres rimas, ABBA:ACCA, preferida por la mayor parte de los autores del *Canc. Baena* y consagrada por Santillana y Juan de Mena. Le siguió en nivel inmediato, dentro del mismo tipo de tres rimas, la variante ABAB:BCCB, anticipada por Julyão Bolseyro y repetida por Pero López de Ayala, Villasandino y otros varios autores. Fueron menos usadas las combinaciones de dos rimas. En *Canc. Baena* se halla ABAB:ABAB, números 36, 145 y 571; ABBA:ABBA, núm. 78, y ABAB:BAAB, núms. 543 y 544.

[8] El texto de la cantiga de Julyão Bolseyro se halla en Dorothy Clotelle Clarke, "The copla de arte mayor", en *HR*, 1940, VIII, 202-212.

De la estrofa de siete versos con tres rimas, ABBA:CCA, ofrecen ejemplos los núms. 246, 316, 322, 353 y 521; entre éstos, la composición correspondiente al núm. 353, de Gómez Pérez Patiño, introduce una máxima en forma de pareado octosílabo después de cada estrofa de arte mayor.

Villasandino empleó en una ocasión, núm. 218, la combinación de nueve versos, ABBA:ACCAA, con repetición de las mismas rimas en todas las estrofas. La misma estrofa de nueve versos, compuesta de cuarteto y quinteto, ABBA:ACCAC, sirvió después extensamente en los *Triunfos* de Padilla. El *Ecce homo,* del Conde Oliva, y el *Loor de San Eloy,* de Nicolás Núñez, constan de estrofas de diez versos formadas por dos cuartetos y un pareado, ABBA:ABBA:CC. La del poema *Gratia Dei,* de Jerónimo de Artes, también de diez versos, resulta de la suma de dos quintetos, ABAAB:CDCCD. Cuatro sonetos de Juan de Villalpando en arte mayor, señalados entre los primeros ensayos de esta forma métrica en español, se hallan en el *Canc. Herberay,* con rimas ABAB:ABAB:CDC:DCD (Gallardo, *Ensayo,* I, col. 535).

Un decir de Villasandino, *Canc. Baena,* 202, añade después de cada copla de arte mayor seis versos monorrimos de doce y seis sílabas, con la misma rima del último verso de la respectiva copla, ABAB:BAAB:BbbBBb. Entre estos ejemplos de combinaciones especiales, ahogados por la masa de composiciones en estrofas de ocho versos, aparece el zéjel en verso de arte mayor en una poesía de Pero González de Mendoza, compuesta de estribillo pareado y cuatro estrofas de mudanzas, AA:BBBA, *Canc. Baena,* 251, y en las diez coplas de una cantiga de escarnio de Diego de Valencia, núm. 500. Otro ejemplo de zéjel en este metro, con doble mudanza, es una canción del Arcediano de Toro, AA:BBB:CCCA, nú-

mero 315. La canción de la *Malmaridada*, del *Canc. Herberay*, se halla compuesta en estrofas de zéjel, con mudanzas en arte mayor y un hexasílabo como verso de vuelta (Gallardo, *Ensayo*, I, col. 455):

Ha que soy suya bien cinco o seis años,
que nunca de él hube camisa ni paños;
azotes, palmadas y muchos susaños
e mal gobernada.

Octosílabo

58. Pareado.—Es frecuente el pareado octosílabo en estribillos de canciones, en máximas o proverbios intercalados en algunos decires y en motes y divisas. El pareado narrativo de la poesía juglaresca, restringido entre los poetas de clerecía, parece casi enteramente desterrado de la métrica del siglo XV. Se halla por excepción en el *Razonamiento que fizo don Alfonso Enríquez fablando con él mesmo*, contenido en el *Canc. Palacio*, núm. 154, donde después de unas redondillas iniciales, las reflexiones del autor se desarrollan en una trabada serie de pareados, de los cuales son muestra los siguientes: [9]

No quiero más enojarte,
mas dígote que dest' arte
los que más leal servieron
más mal gualardón ovieron,
et los traydores provados
son los bienaventurados.

59. Perqué.—De la continuación del perqué, usado en el período anterior por el almirante don Diego Hurtado de Mendoza, se halla un ejemplo, atribuido a Juan de Torres, en el mismo *Canc. Palacio* en que figura como primer número de la colección el perqué del referido almirante. Sin alterar su forma métrica ni su disposición gramatical, los pareados contrapuestos

[9] El *Razonamiento de Alfonso Enríquez*, del *Canc. Palacio*, aparece sin autor, con el título de *El vergel del pensamiento* y con numerosas variantes, en el *Canc. Stúñiga*, págs. 86-93.

en la composición de Juan de Torres cambian el modo de preguntas por el de frases explicativas. El orden inverso de las rimas no se organiza hasta el sexto pareado de los veintiséis del conjunto. Los cinco primeros presentan versos rimados y sueltos con libertad de silva. Figura en el citado cancionero con el núm. 73: «Por ver el tiempo acabarse — so puesto en tal pensamiento».

El desajuste de las rimas respecto a la unidad de las frases hizo encontrar apropiada la forma del perqué para debates de conciencia y asuntos alegóricos de enigma y misterio. Bajo tal forma de cavilación, los pareados ordinarios son sustituidos por los de perqué en algunos pasajes del *Razonamiento* de Alfonso Enríquez. Responden especialmente a este carácter dos perqués de Diego Núñez de Quirós incluidos en el *Canc. gral.*, el que empieza «Señores ¿qué me mandays?», núm. 949, y el titulado *Metáfora en metros*, núm. 950. Ambos pertenecen al mismo modo explicativo del ejemplo de Juan de Torres. El perqué se multiplica en los años de transición entre este período y el siguiente. No se encuentra en el *Canc. Baena*, aunque no es de pensar que quedara olvidado después del precedente del padre del Marqués de Santillana. [10]

60. Terceto.—Fue usado el terceto frecuentemente como estribillo de villancicos. Alguno de sus versos en estos casos solía ser quebrado. El terceto de octosílabos plenos figuró con papel independiente en emblemas y divisas. Rimaban de ordinario los versos segundo y tercero. Álvarez Gato lo usó en máximas y apotegmas como la siguiente, *Canc. siglo XV*, núm. 135:

Procuremos buenos fines,
que las vidas más loadas
por los cabos son juzgadas.

[10] Dos composiciones en forma de perqué se hallan en el *Cancioneiro geral de García de Resende*, publ. por A. J. Gonçalves Guimarães, Coímbra, 1910-1917; la primera es una *falla* o palabras morales de don Johan Manuel, camarero mayor del rey don Manuel, vol. II, 24-29, y la segunda son los *arreneguos* de Gregorio Alfonso, IV, 1-11. Los *porqués* de Setubal, del mismo cancionero, IV, 339, no siguen la forma ordinaria de los pareados contrapuestos; son simples redondillas abba y abab, en las cuales los dos primeros versos encierran una pregunta y los dos segundos contienen otra.

Fernán Pérez de Guzmán llamó *trinadas* a los tercetos monorrimos de su poesía de loores a la Virgen, *Canc. siglo XV*, número 302. Son quebrados los dos primeros versos, entre los cuales los de cuatro sílabas alternan con los de cinco y a veces con los de tres. La forma monorrima y la independencia de los tercetos entre sí les diferencia de las semiestrofas de la antigua copla caudata:

Alma mía,
noche e día
loa la Virgen María.

Ésta adora,
esta honora,
desta su favor implora.

61. Redondilla.—Se eclipsó en su mayor parte la popularidad que la redondilla había alcanzado, especialmente bajo la forma abab, en poemas narrativos de los siglos XIII y XIV. Desarrolló en cambio su representación como elemento constitutivo en coplas compuestas, en villancicos y cantigas y en el tema inicial o en la finida de canciones y decires. Al lado de la forma abab fue creciendo gradualmente la variante abba.

No dejan de encontrarse algunos ejemplos de su antiguo papel como estrofa independiente. La poesía de Lope de Stúñiga sobre los colores está formada por seis redondillas correspondientes a seis colores distintos, cinco de ellas abab y una abba, *Canc. Stúñiga*, págs. 294-295. Testimonio más extenso ofrecen los *Proverbios* de Pérez de Guzmán, constituidos por 102 redondillas, trece de las cuales son abba, intercaladas indistintamente entre las de tipo abab, *Canc. siglo XV*, núm. 309. Una canción formada por nueve redondillas abab aparece en *Canc. Barbieri*, núm. 303. La poesía de Rodrigo de Cota sobre el contador Diegarias contiene 49 redondillas abab y 9 quintillas, *Canc. siglo XV*, núm. 967. Son muchas las redondillas sueltas que se encuentran en la sección de «Invenciones y letras de justadores» del *Canc. gral.* En varios casos fueron intercaladas entre las coplas de algunos decires. Gómez Manrique las puso en boca de algunos de los personajes de su *Representación del Nacimiento*. Una redondilla independiente se halla al fin de una canción de Juan Rodríguez del Padrón, *Canc. Baena*, núm. 470:

Pues que fustes la primera
de quien yo me cativé,
desde aquí vos do mi fe:
vos serés la postrimera.

62. Quintilla.—Debió formarse sobre la redondilla por simple adición de un verso. Tiene precedentes esporádicos y ocasionales anteriores al siglo XIV en los cancioneros gallegoportugueses. Se desarrolla en castellano durante el siglo XV en la construcción de las canciones y estrofas compuestas. Estrofas formadas con redondillas o quintillas o con combinaciones en que se juntan unas y otras sirven de base a la mayor parte de las composiciones octosílabas de los cancioneros de este tiempo. Dentro de este campo fue definiendo la quintilla los tipos principales con que más tarde se había de hacer independiente: 1, ababa; 2, abbab; 3, abaab; 4, aabab; 5, aabba; 6, abbaa; 7, ababb.[11]

Su papel en los principios y terminaciones de algunas poesías contribuyó a determinar su individualidad. Se le ve actuar con valor propio alternando con las redondillas, como en la mencionada poesía de Rodrigo de Cota sobre Diegarias, o entre redondillas y otras estrofas, como en una composición de Cartagena, *Canc. siglo XV*, núm. 932. Su carácter se consolidó desde que a mediados del siglo XV se generalizó la copla real de cuatro rimas. Muchas poesías en coplas reales podrían representarse como compuestas en quintillas sin alteración métrica ni semántica. En el fondo la copla real de cuatro rimas suponía la conciencia de la unidad de la quintitilla. Solía aparecer con independencia en letras y divisas, como la siguiente, *Canc. gral.*, núm. 481:

Cualquier prisión y dolor
que se sufra es justa cosa,
pues se sufre por amor
de la mayor y mejor
del mundo y la más hermosa.

[11] El nombre de quintilla es relativamente moderno; Rengifo usó el de redondilla de cinco versos. Por su papel en la copla real y por el relieve que después alcanzó, la quintilla ha sido considerada como "producto entera y genuinamente castellano", por Dorothy Clotelle Clarke, "Sobre la quintilla", en *RFE*, 1933, XX, 288-295.

63. Sextilla.—Ocupó lugar importante la sextilla de semiestrofas correlativas como elemento de composición de las coplas de pie quebrado. Fuera de este caso, como estrofa de octosílabos plenos, la sextilla fue escasamente usada. La combinación aab: aab, de la lamentación de Aquiles en la *Historia troyana*, tuvo un breve recuerdo en la *Misa de amor*, de Suero de Ribera, *Canc. siglo XV*, núm. 425. La de rimas alternas, ababab, de la cantiga de ciegos de Juan Ruiz, reapareció igualmente en la citada composición de Suero de Ribera, el cual añadió por su parte la variante de tres rimas abb: acc. Figuró en otros casos, bajo formas libres y asimétricas, a veces con algún quebrado, como principio o tema de composición. [12]

64. Copla de arte menor.—Estrofa formada por ocho octosílabos repartidos en dos grupos, 4-4, y enlazados por dos o tres rimas. Las combinaciones de las rimas coinciden con las de las coplas de arte mayor, abab: baab, abab: bccb, abba: acca, etc. Como forma más común, la copla de arte menor produjo variedades más numerosas que su grave hermana mayor. Los esquemas indicados fueron los más corrientes. Las variedades de tres rimas desempeñaron papel predominante. Fue la copla de arte menor instrumento principal en los decires de los poetas representados en el *Canc. Baena*. Su papel fue paralelo al de la copla de arte mayor en extensos poemas como los *Loores de claros varones de España*, de Fernán Pérez de Guzmán; *El sueño*, de Santillana, y las *Coplas contra los pecados mortales*, de Juan de Mena. Descendió su popularidad desde mediados de siglo, a medida que se fue extendiendo la copla castellana de cuatro rimas.

Parece indudable que la copla de arte menor, como la de arte mayor, era de procedencia gallegoportuguesa. Antes que por los poetas de don Juan II, la variedad abab: bccb había sido usada por Juan Ruiz, y su semejante abba: acca, por López de Ayala. Las dos se encuentran en los cancioneros de Galicia y Portugal.

[12] Como nota de diferenciación es de observar que de las 28 combinaciones de estrofas de seis versos usadas en la poesía francesa del siglo XV ninguna coincidía con los tipos castellanos aab: aab, abb: acc. No se usaron en castellano variantes de rimas acumuladas, abundantes en francés, como aaabbb, aaaabb, aabbbb, abbbba, aaaaab y otras registradas por Henri Chatelain, *Recherches sur le vers français au XV^e^ siècle*, París, 1908, págs. 120-122.

Otras combinaciones registradas entre las poesías de Villasandino y de sus contemporáneos corresponden igualmente a modelos del mismo origen. Sus precedentes más antiguos aparecen en la lírica provenzal, donde las octavas de dos y tres rimas alternaban desde antiguo con las de cuatro. [13] Rasgos que subrayan el parentesco inmediato de las variedades castellanas respecto a las gallegoportuguesas son la regularidad con que unas y otras mantenían las formas abab y abba en la primera parte de la copla y la mayor libertad con que procedían en la combinación de las rimas en la segunda parte. El hecho de que las modificaciones de esta segunda parte fueran más numerosas y diversas en gallegoportugués obedecía probablemente al mayor apego de parte de los castellanos a la antigua tradición de la redondilla. De otra parte, el poderoso ejemplo de la copla de arte mayor, que no se servía de más de tres rimas, debió ser la causa de que durante mucho tiempo la de arte menor se mantuviera también dentro de ese límite en la poesía castellana.

65. Copla castellana.—Consta de ocho octosílabos en dos grupos, 4-4, con cuatro rimas, como pareja de redondillas independientes. Las dos partes de la copla podían corresponder al mismo tipo de rimas cruzadas, abab: cdcd, o abrazadas, abba: cddc, o bien combinar ambas formas, abab: cddc, abba: cdcd. Al lado de las octavas de dos o tres rimas, los trovadores provenzales habían utilizado desde antiguo las de cuatro consonancias, las cuales acabaron por imponerse sobre las demás. La expansión a Castilla de la octava de cuatro rimas se produjo precisamente en los años

[13] Información comparativa sobre las variedades gallegoportuguesas y castellanas de la copla de arte menor puede verse en Le Gentil, *Les formes*, 35-37. Como ejemplos provenzales pueden citarse una poesía de la Condesa de Dia, ca. 1160, con la combinación abab: baab, y otra de Bertrán de Born, ca. 1190, con la variedad abba: caac, ambas comentadas por M. de Riquer, *La lírica de los trovadores*, Barcelona, 1948, págs. 166 y 420. En contraste con las semejanzas indicadas, de los 22 tipos de estrofa de ocho versos usados en francés, sólo coincide con el castellano la conocida forma abab: baab, la cual debió extenderse también al norte de Francia desde Provenza; los demás tipos se distinguen esencialmente de los castellanos por su ordinaria acumulación de versos monorrimos y por su carencia de simetría, como muestran los esquemas aaabbbaa, aaabbaab, aaaabaab, aabaaabb, etc., registrados por Chatelain, *Recherches*, páginas 100-102.

en que se hicieron más estrechas las relaciones de este reino con el de Aragón y Cataluña.

Ningún ejemplo de octava de esta clase se registra en el *Canc. Baena,* de 1445. Santillana sólo la empleó en sus famosas coplas sobre el Condestable: «De tu resplandor, oh Luna, — te ha privado la Fortuna», *Canc. siglo XV,* núm. 166, y en un breve decir de asunto cortesano, *Ibid.* núm. 232. El esquema abba:c*dd*c, con el sexto verso quebrado, sirvió al Marqués en el *Diálogo de Bías contra Fortuna* y en los *Gozos de Nuestra Señora, Ibid.* números 164 y 217. Tampoco Juan de Mena utilizó la citada octava sino en contadas ocasiones, *Canc. gral* núms. 61 y 63. En el *Canc. Palacio,* de hacia 1470, las coplas de esta clase representan aún poco más del tercio de la cifra correspondiente a las de arte menor. La situación se invierte en el *Canc. gral.* de 1511, donde el número de poesías en coplas de arte menor se reduce casi a la mitad de las compuestas con cuatro rimas. Llegaron éstas a ser de uso tan familiar en el siglo XVI que recibieron el nombre de coplas castellanas.

De este modo la copla de arte menor y la castellana procedían de la misma fuente provenzal. La primera llegó anticipadamente a través de la poesía gallegoportuguesa y la segunda penetró más tarde por las provincias orientales. No es de pensar que el triunfo final de ésta se debiera a su mayor sencillez técnica, ni en su país de origen, tierra de primores métricos, ni en sus nuevos dominios castellanos. La realidad es que la copla castellana venía a reavivar la latente tradición de la redondilla. Suprimido el enlace de la rima, la unión de las semiestrofas quedaba reducida a un simple efecto de representación gráfica.

66. COPLA REAL.—Combinación de diez octosílabos repartidos en dos semiestrofas con tres o cuatro rimas. Las manifestaciones más antiguas de esta estrofa, correspondientes a la primera mitad del siglo XV, se ajustan al orden 4-6. De las ocho poesías en estrofas de esta especie registradas en el *Canc Baena,* la mayor parte de Villasandino, sólo una presenta dos rimas; las demás combinan tres. La primera parte de la estrofa es una redondilla abab o abba y la segunda consiste en otra cuarteta a la que se adicionan dos versos variablemente colocados: abab:baabbb, núm. 70; abba: acccca, núm. 260; abba:acccaa, núm. 285. En el primero de *Los siete gozos de amor,* de Rodríguez del Padrón, las estrofas constan

de cuatro rimas, abba:cddcdd, *Canc. Palacio,* núm. 360, y en una poesía de Santa Fe, en el mismo cancionero, núm. 265, añaden una rima más, abba:cddee. Se hallan en el *Canc. Baena* otros pocos casos de estrofas de diez versos con pies quebrados: abab: baabb*b,* núm. 70; la mayor parte son coplas mixtas de cuarteto y sexteto, como la de Rodríguez del Padrón antes citada: abab: cccbb*b,* núm. 192; abb:cccaa*a,* 198; *aa*b*aa*b:bccb, núm. 210; *aa*b*aa*b:ccca, núm. 464. [14]

A mediados de siglo apareció la copla de semiestrofas equivalentes, 5-5 con dos rimas distintas en cada parte. En el *Canc. Baena,* sólo figura este tipo de copla en una poesía incluida entre las últimas adiciones de la colección y atribuida a Juan de Viena, número 471. Santillana, en el punto de transición de uno a otro tipo, empleó la estrofa 4-6 en la composición de su romería a Guadalupe, con la combinación abba:acccca, *Canc. siglo XV,* número 218, mientras que en una copla unísona con otras de Juan de Mena adoptó la forma abaab:bcccb, *Ibid.,* núm. 173. Juan de Mena empleó en varias ocasiones el tipo abaab:cdccd, *Ibid.,* números 18, 20, 26, 33, y sólo una vez abbab:cddcd, *Ibid.,* núm. 25; para el poema de la *Coronación* eligió la variedad abaab:ccddc, *Ibid.,* núm. 36. Después del ejemplo de este autor, la copla de 5-5 quedó establecida de manera general, con la cooperación de Lope de Stúñiga, Álvarez Gato, Gómez Manrique, Íñigo de Mendoza, etcétera.

La combinación de las rimas en las semiestrofas de la referida copla admitía combinaciones diferentes, de algunas de las cuales había dado muestras el mismo Juan de Mena. [15] Durante algún tiempo, se hizo ensayo de toda clase de variedades, en las cuales, del mismo modo que en la copla de arte menor y en la castellana,

[14] La estrofa de diez versos, 4-6 ó 6-4, como octava aumentada o como combinación de cuarteto y sexteto, con dos o tres rimas, contaba con precedentes en gallegoportugués. Se usó también al otro lado del Pirineo, pero en ningún caso las modalidades de tal estrofa coincidieron exactamente en la técnica peninsular y en la francesa, según observa Le Gentil, *Les formes,* 69.

[15] Diecinueve combinaciones distintas, recogidas en el *Canc. siglo XV,* fueron notadas por Dorothy Clotelle Clarke, "The copla real", en *HR,* 1942, 163-165. La suma de variantes de ese mismo repertorio y del cancionero portugués de Resende se eleva a cuarenta tipos, según informa Le Gentil, *Les formes,* 72-74.

la segunda semiestrofa pasaba por mayor número de modificaciones que la primera. No puede ofrecer duda que la copla de 5-5 se formó sobre el antiguo modelo de la de 4-4 y que el papel que en ésta adquirió la redondilla sirvió asimismo de base para el triunfo definitivo de la quintilla en la nueva estrofa. El tipo simétrico abaab: cdccd, iniciado en el *Canc. Baena* y repetido con preferencia por Juan de Mena fue destacándose sobre las demás combinaciones hasta hacerse reconocer como representación característica de la copla real y como una de las estrofas más peculiares de la poesía castellana del siglo XV.[16]

67. Copla mixta.—Septilla, 4-3: Consta de una redondilla seguida por un terceto que enlaza alguno de sus versos con una de las rimas anteriores. Procedía del provenzal a través del gallegoportugués. La combinación abba: cca se halla en varias poesías de Villasandino, en el *Planto de la reina doña Margarita,* de Santillana, y en varios otros casos. Una composición de Pérez de Guzmán presenta la variedad abba: ccb, *Canc. siglo* XV, número 295, y en una poesía de Macías aparece abab: cbc, *Canc. Baena,* número 310. El Arcipreste de Hita había empleado esta estrofa mixta, con dos o tres rimas, abab: abb y abab: ccb, en sus serranas del *Cornejo* y de *Malangosto.*

Novena, 4-5: Tiene también por base una redondilla a la cual sigue una quintilla. Más de veinte poesías del *Canc. Baena* están compuestas en estrofas de esta clase. Son más abundantes que las coplas de 4-6 y más antiguas que las de 5-5. Atestiguan la función de la quintilla con anterioridad a la copla real. La redondilla ocupa regularmente el primer lugar y corresponde casi sin excepción a la variante abba. La quintilla, en segundo lugar, se suele servir de toda la serie de sus variantes. Antes de 1450, la estrofa constaba generalmente de dos o tres rimas que enlazaban las partes indicadas; Villasandino daba preferencia a las combinaciones abba: accaa y abab: bccbb. En la segunda mitad del siglo, dominó en esta copla, como en la castellana y la real, el empleo

[16] Al contrario que en castellano, las estrofas de diez versos, abundantes en la poesía francesa del siglo XV, dieron preferencia a las combinaciones de dos o tres rimas. Tanto la forma más corriente de la copla real castellana, abaab: cdccd, como la que le sigue en segundo lugar, abbab: cddcd, son desconocidas entre las cuarenta combinaciones francesas registradas por Chatelain, *Recherches,* 134-137.

de cuatro rimas, sin enlace entre las semiestrofas. Entre las modalidades de esta especie, la más frecuente fue abba: cdccd, de la que se sirvieron, entre otros, Santillana y Juan de Mena y en la que Rodrigo de Cota compuso su famoso *Diálogo entre el amor y un viejo.* La estrofa mixta de 4-5 era conocida desde antiguo en gallegoportugués, provenzal y francés. La combinación inversa, 5-4, se halla en poesías de Gómez Manrique, Álvarez Gato, Hernán Mexía y otros.

Oncena, 5-6: La primera semiestrofa es de ordinario una quintilla abaab; los seis octosílabos de la segunda parte se combinan de manera variable; en la mayor parte de los casos forman otra quintilla con un verso adicional. La estrofa consta generalmente de cuatro rimas. Una de sus variedades más frecuentes, abaab: cdccdd, figura en el extenso *Sermón trabado,* de Íñigo de Mendoza, *Canc. siglo XV,* núm. 2. A veces presenta dos, tres o cinco rimas. Ocurren las cinco rimas cuando la semiestrofa de seis versos se organiza en tercetos correlativos. La disposición inversa, 6-5, se halla con dos rimas en una poesía de Juan de Mena, ababba: babba, *Ibid.,* núm. 51, y con cuatro rimas en otra de Álvarez Gato, abaaab: cdccd, *Ibid.,* núm. 57. Su cultivo no prosperó hasta después de mediados de siglo.

Doble sextilla: La estrofa de doce versos fue concebida ordinariamente como una pareja de sextillas. Se empleó en pocos casos en forma de copla de versos plenos. Una pregunta a manera de madrigal de Juan de Mena, en una sola copla con seis rimas, presenta la combinación que alcanzó mayor acogida, aba: aba-def: def, *Canc. siglo* XV, núm. 30. El ejemplo fue seguido asimismo en coplas únicas de análogo carácter por Jorge Manrique y Tapia. Íñigo de Mendoza le dio aplicación más extensa en una poesía de elogio y vituperio a las mujeres, *Ibid.,* núm. 3. La variedad de cuatro rimas, abb: abb-cdd: cdd, figura también en una sola copla en la *Misa de amor,* de Suero de Ribera, *Ibid.,* núm. 425, y la de cinco rimas, abc: abc-dde: dde, en otra copla de Tapia, *Ibid.,* número 815.

68. Copla de pie quebrado.—El Arcipreste de Hita había compuesto coplas de pie quebrado de tres tipos distintos. Los poetas del siglo XV multiplicaron las combinaciones de esta clase de estrofa. En realidad, todas las estrofas de versos plenos tuvieron sus réplicas en variedades quebradas. Se desarrollaron principal-

mente estas variedades en la segunda mitad del siglo. Se encuentra menos abundancia de combinaciones quebradas en el *Canc. Baena* que en los cancioneros posteriores.[17]

Octava: La modalidad más corriente de octava, con semiestrofas simétricas de versos alternativamente plenos y quebrados y con cuatro rimas, a*b*b*a*:c*dd*c, fue usada por Santillana en las cien coplas de sus *Proverbios*. Análoga forma, con tres rimas, a*bb*a: a*cc*a, aparece en el poema de *Los siete salmos penitenciales*, de Pero Guillén de Segovia, *Canc. gral.*, núm. 26. Fue también frecuente la octava con sólo algún quebrado en la segunda semiestrofa; una variedad de esta especie con el verso sexto quebrado, abab: c*d*dc, sirvió a Santillana en el *Diálogo de Bías contra Fortuna*. Ejemplo excepcional de octava doble, con seis rimas y pies quebrados al fin de cada grupo, aab*c*:aab*c*-dde*f*-dde*f*, ofrece una poesía de Juan Tallante, *Canc. gral.*, núm. 9.[18]

Novena: Abundan relativamente las coplas de 4-5, con algún verso corto, generalmente en la quintilla, abab: baba*a*, Baena y Ruiz de Toro, *Canc. Baena*, núms. 397 y 398; abab:cdc*d*d, Tapia, *Canc. siglo XV*, núm. 811. Coplas de 5-4, con quintilla en octosílabos plenos y con quebrados en la redondilla, abaab: *cdcd*, aparecen en poesías de Gómez Manrique, *Ibid.*, núm. 347, y de Juan Tallante, *Canc. gral.*, núm. 15.

Décima: En las coplas quebradas de 4-6, es lo corriente que la segunda parte se subdivida en dos tercetos, con un quebrado en cada uno de ellos: abba:cde*c*de, Gómez Manrique, *Canc. siglo XV*, número 409; abba:ac*d*ac*d*, Guevara, *Ibid.*, núm. 897; abba: c*d*ec*d*e, Cartagena, *Ibid.*, núm. 831. Los quebrados pasan a la primera parte de la estrofa en la combinación 6-4: *aa*ba*a*b:bccb, Villasandino, *Canc. Baena*, núm. 210; a*b*ca*b*c:deed, Gómez Manri-

[17] El pie quebrado imprime a la copla carácter propio. La suspensión que sigue al verso corto se presta a diversos efectos. Desde el punto de vista rítmico, el contraste entre una redondilla en versos plenos y otra en versos quebrados, por ejemplo, es tan significativo como la diferencia entre una redondilla y una quintilla. A pesar de la igualdad en número y disposición de los versos, conviene considerar la copla de pie quebrado aparte de la de versos plenos. Ha sido tratada por Dorothy Clotelle Clarke, "The fifteenth century copla de pie quebrado", *HR*, 1942, X, 340-343.

[18] La redondilla simple de pie quebrado, *abab*, aparece en serie de siete unidades en los *Loores a la Virgen*, de Fernán Pérez de Guzmán, *Canc. siglo XV*, núm. 304. Otra variante, abb*a*, se encuentra entre las coplas sueltas de Álvarez Gato, *Ibid.*, núm. 127.

que, *Canc. siglo* XV, 314. También el modelo de la copla real, 5-5, suele ser afectado por el pie quebrado, sobre todo en su segunda mitad. El esquema abaab:ccdd*c*, con quebrado final, fue usado por Juan de Padilla en la terminación de su *Retablo de la vida de Cristo, Canc. siglo XV*, núm. 161, y con pequeñas modificaciones, abaab:cdcc*d* por Íñigo de Mendoza en sus *Gozos de la Virgen* y *Coplas de la Cena de Cristo, Ibid.*, núms. 7 y 8. A veces el quebrado es algún verso interior de la segunda quintilla: abbab: cddcc, Tapia, *Ibid.*, núm. 799; en otros casos son dos o más: abaab:*ccd*dc, abb*a*b:*c*c*d*d*c*, Quirós, *Ibid.*, núms. 559 y 560.

Oncena: La estrofa de once con quebrados fue más corriente que la de octosílabos plenos. Sus rasgos no se definieron con claridad hasta mediados del siglo XV. Sirvió de modelo el *Claro escuro*, de Juan de Mena, en sus coplas octosílabas de 5-6, con cinco rimas y quebrados en los versos octavo y onceno, abaab: cd*e*cd*e*, *Canc. gral.*, núm. 58. El ejemplo fue repetido por Álvarez Gato, Gómez Manrique, Tapia y varios otros. No llegó, sin embargo, esta estrofa a igualar la popularidad de las de ocho, diez y doce versos. Con menor frecuencia se practicó también la misma combinación indicada, en orden inverso, 6-5, con los quebrados en tercero y sexto, ab*c*ab*c*:dedde, como se ve, por ejemplo, en Álvarez Gato, *Canc. siglo XV*, núm. 71.

Doble sextilla: La copla de pie quebrado fue por antonomasia la doble sextilla de tercetos simétricos, con un verso corto interior o final. Juan Ruiz, en su primera cantiga de gozos, 33-43, había empleado la sextilla simple en su primitiva forma de quebrados finales, aa*b*:aa*b*. Los poetas del siglo XV emplearon estas coplas en parejas, como las de redondillas y quintillas. En los ejemplos comprendidos en el *Canc. Baena*, los quebrados aparecen en posición interior de cada terceto, a*a*b:a*a*b-a*a*b:a*a*b. Tres composiciones de Martínez de Medina, Diego del Monte y Juan Alfonso de Baena corresponden a este tipo, núms. 327, 328 y 463. En una poesía de Villasandino, el orden de las rimas se invierte entre la primera y la segunda sextilla, a*a*b:a*a*b-b*b*a:b*b*a, núm. 194. Bajo una u otra forma, las sextillas se ajustaban a dos únicas rimas. Juan de Mena modificó este modelo aplicando rimas distintas a cada sextilla, sin variar la posición del verso corto, a*a*b:a*a*b-cc*d*:cc*d*, *Canc. siglo XV*, núm. 49 y 50.

Hacia la mitad del siglo apareció la copla en que cada sextilla consta de tres rimas correlativas, distintas de las de su pareja, con

los versos cortos restituidos a la posición final de sus respectivos tercetos, abc:abc-def:def. Esta combinación, registrada por primera vez en una poesía de Juan de Mena, *Canc. siglo XV*, número 34, y repetida por Álvarez Gato, Guevara, Tapia, Salcedo, Tallante y otros, alcanzó fama permanente con las coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre. Al apartarse esta forma de las que le habían precedido en castellano y en otras lenguas, respondía probablemente al propósito de reforzar la diferenciación y simetría de las rimas de cada sextilla, a la vez que desligaba una sextilla de otra con separación semejante a la practicada entre las redondillas de la copla castellana y las quintillas de la copla real. [19]

El recuerdo de las coplas de sextillas distintas con quebrados intermedios, usadas por la generación anterior, continuaba presente en paradigmas como aab:aab-cde:cde, de una poesía de Jorge Manrique, *Canc. siglo XV*, núm. 476, y como aab:aab-ccd:ede, de Juan de Dueñas, *Canc. Palacio*, núm. 105. Al mismo tiempo, las sextillas de la nueva copla abc:abc-def:def, manifiestamente individualizadas por la diferencia de sus rimas, se emanciparon en poesías de fines de este período, como la de Juan de Tapia sobre la divisa del rey don Fernando, *Canc. siglo XV*, número 852, y como el extenso *Razonamiento del monge y del caba-* de Fray Gauberte, *Ibid.*, 1121. [20]

69. Regla del pie quebrado.—La medida general del quebrado correspondiente al octosílabo fue la de cuatro sílabas, igual al hemistiquio del tipo trocaico del indicado metro. Fueron menos corrientes las medidas de tres y cinco sílabas, análogas a los

[19] La estrofa abc:abc-def:def, iniciada al parecer por Juan de Mena, era una reelaboración de las coplas aab:aab, ccd:ccd, usadas en la referida cantiga, "Virgen del cielo reyna", de Juan Ruiz, estr. 33-43. No coincide con ninguno de los 28 tipos de estrofas francesas de doce versos enumeradas por Chatelain, *Recherches*, 113-125.

[20] Rara vez se compusieron estrofas de más de doce versos. Se encuentran de trece en poesías de Villasandino de tipo de discor, algunas en gallego, *Canc. Baena*, núms. 23, 194, 214. Suelen ser sextillas dobles con un verso de aumento, como muestra la forma aab:bba-aac:ccaa, usada en el *Dechado del Regimiento de Príncipes*, de Íñigo de Mendoza, *Canc. siglo XV*, núm. 5. Otra poesía gallega de Villasandino consta de cuatro estrofas de catorce versos, aab:aab-bbba:bbba, *Canc. Baena*, número 22. Nada se encuentra semejante a las largas y monótonas estrofas de hasta 44 versos con dos solas rimas de la poesía francesa del mismo siglo (Chatelain, *Recherches*, 150, 155, 161).

hemistiquios del octosílabo mixto, representado por versos como «De moros era cautiva», «En medio de todas ellas». En la primera estrofa de una poesía de Villasandino, *Canc. Baena*, núm. 1, figura un pie quebrado de dos sílabas a modo de eco: «De quien Lucifer se espanta: — tanta — fue la tu grand omildad». El pie trisílabo aparece en esa misma poesía y en varias otras del mismo autor, *Ibid.*, núms. 7, 10, 40, 41. [21]

Por su parte, el quebrado de cinco sílabas no ocurre en ninguna poesía de manera exclusiva, sino como forma alternativa y complementaria del tetrasílabo. En la mayor parte de los casos, la presencia del pentasílabo, condicionada por el octosílabo que le precede, requiere: a) que pueda practicarse sinalefa entre la vocal final del octosílabo y la primera del quebrado, o b) que el octosílabo tenga terminación aguda y reciba como compensación la sílaba de exceso del pentasílabo siguiente. No habían previsto estas normas ni Juan Ruiz ni Pedro de Veragüe en el siglo anterior. Debió elaborarse tal práctica entre los poetas de la corte de don Juan II, bajo la presión del precepto de la regularidad silábica. Se observó con gran uniformidad desde Villasandino a Jorge Manrique. Algunas veces aparece omitida en el *Canc. Baena*, especialmente en las poesías de Macías, núms. 307 y 311, donde se hallan quebrados pentasílabos detrás de octosílabos llanos terminados en vocal y seguidos por pentasílabo con consonante inicial: «Miémbrate de mí, señora, — por cortesía». [22]

A fines del siglo, la referida regla se aplicaba con menos rigor que en los años anteriores. Las excepciones se repiten hasta en autores tan escrupulosos como Pero Guillén: «Tornando con oraciones — a ti inclinados», *Canc. gral.*, núm. 26, estr. 20. En las canciones de carácter popular, que en general daban preferencia al

[21] El quebrado *tanta* acaso esté en lugar de *atanta*. Del de tres sílabas hay ejemplos de otros autores en el *Canc. Palacio:* "Sí juro", Guevara, 41; "Yo quiero", Torres, 63; "Mal grado", Torquemada, 116; "Senyora", Caltraviesa, 234. La poesía con quebrados de esta especie, "Por una floresta escura, — muy acerca de una presa", presentada bajo el nombre de Villasandino en *Canc. Baena*, 41, es atribuida a Suero de Ribera en *Canc. Palacio*, núm. 79.

[22] La regulación del pie quebrado fue puesta de relieve por los artículos de Aurelio M. Espinosa, "La sinalefa entre versos en la versificación española", en *RR*, 1925, XVI, 103-121; "La compensación entre versos", *Ibid.*, 306-329; "La sinalefa y la compensación en la versificación española", *Ibid.*, 1928, XIX, 289-301, y 1929, XX, 44-53.

quebrado pentasílabo, era donde menos se tenía en cuenta la sinalefa ni la compensación: «Si me llaman desposada, — con él me iré», «No lo niego ni reclamo, — suya seré», *Canc. Barbieri,* número 91.

De hecho la aplicación u omisión de tal regla era una simple cuestión técnica que no afectaba al ritmo del verso. Lo mismo si consta de cuatro sílabas que de cinco o de tres, el pie quebrado continúa y completa el período rítmico que determina el último acento prosódico del octosílabo precedente. La segunda parte de ese período puede ser ocupada por una, dos o tres sílabas del pie quebrado o puede quedar como mera pausa, cualquiera que sea la forma con que el octosílabo termine. Las diferentes circunstancias que pueden concurrir en el enlace del quebrado, concertadas dentro del marco del correspondiente período rítmico, afectan sobre todo a la cantidad de las sílabas finales del octosílabo, las cuales se alargan o abrevian según el número y condición de los elementos que se les suman. Los ejemplos del cuadro siguiente corresponden al *Canc. Baena,* núms. 1, 96, 391 y 307.

Los períodos de enlace entre los octosílabos y los quebrados presentan medidas semejantes en los cuatro ejemplos registrados, no obstante las distintas circunstancias que entre ellos se observan. El alargamiento de las sílabas, además de la pausa, nivela el desequilibrio debido a la brevedad del quebrado en el primer ejemplo; la compensación iguala los resultados entre el tercer quebrado, pentasílabo, y el segundo, tetrasílabo. La reducción de la cantidad silábica resuelve el exceso del cuarto quebrado, pentasílabo sin sinalefa ni compensación. [23]

[23] La nivelación cuantitativa en el enlace del octosílabo y su quebrado ha sido estudiada experimentalmente por María Josefa Canellada de Zamora, "Notas de métrica: Sinalefa y compensación entre versos", en *Filología,* Buenos Aires, 1949, I, 181-186.

De sa	**lu** d-e	de fol	**gan** ça	— fi	**an** ça
17 10	30 16	18 20	38 25	(20) 15	36 22
27	46	38	63	35	58
	84		**98**		

A los	**non** me	**re** ce	**do** res —	de do	**lo** res
8 18	36 11	20 12	33 20	19 16	30 25
26	47	32	53	35	55
	79		**88**		

Non vos	**cum** ple	ya lla	**mar** — An	da lu	**cí** a
20 18	30 23	20 15	30 25	20 15	30 12
38	*53	35	55	35	42
	88		**90**		

Miem bra	**te** de	mí, se	**ño** ra,	—por cor te	**sí** a
25 18	23 18	30 12	20 16	24 20 10	32 15
43	41	42	36	54	47
	83		**90**		

70. Copla caudata.—La forma más corriente de la copla caudata, compuesta de dos grupos simétricos y unísonos, con dos tetrasílabos y un octosílabo final en cada uno de ellos, anticipada por Juan de Lobeira y Alfonso el Sabio y desarrollada en la *Historia troyana,* pasó por nueva reelaboración entre los poetas del *Canc. Baena.* Aparece generalmente en este tiempo como una doble sextilla dividida en cuatro tercetos semejantes con dos solas rimas. El orden de las rimas se invierte entre las dos sextillas, *aab*:*aab*-*bba*:*bba*.

Se empleó de ordinario esta clase de copla en composiciones satíricas, como las cruzadas entre Villasandino y Pedro Morrera, *Canc. Baena,* núms. 99, 100 y 101; las del debate entre Juan Alfonso de Baena y Álvar Ruiz de Toro, que añaden un octosílabo al fin del último terceto, *Ibid.,* núms. 397-398, y la de Diego de Valencia sobre la justicia igualitaria de la muerte, *Ibid.,* número 510. Sólo en otra poesía de este mismo autor la estrofa caudata es aplicada a un tema lírico, *Ibid.,* núm. 506.

Una modificación de la copla caudata, con tres versos cortos

y uno largo en cada miembro, utilizó Villasandino en una ocasión juntándola bajo dos solas rimas con una copla de pie quebrado, a*ab*: a*ab*-*bbba*: *bbba*, *Canc. Baena*, núm. 22. La misma modificación, asociada con una redondilla, le sirvió en una sátira contra Ferrant Manuel, abab-*bbba*: *bbba*, *Ibid.*, núm. 256.

Ni por el empleo que de ella se hacía ni por su forma métrica se puede considerar la copla caudata como una variedad de la doble sextilla de pie quebrado. Los versos cortos en esta última podían ser uno, dos o tres en cada terceto y situarse en cualquier posición, mientras que en la primera tales versos eran regularmente dos y en ningún caso el terceto dejaba de terminar en un verso largo. La diferencia se manifiesta asimismo en el hecho de que la copla caudata dejara de usarse a mediados de siglo, al tiempo que la de pie quebrado adquiría mayor difusión.[24]

71. Canción trovadoresca.—Durante la primera mitad del siglo XV, el nombre de cantiga siguió aplicándose, como en el anterior, a toda poesía compuesta para ser cantada. Desde mediados del citado siglo se empezó a sustituir el nombre de cantiga por el de canción y a limitar el sentido de esta denominación haciendo diferencia entre canciones y villancicos. Hernando del Castillo registró ambas clases de poesías separadamente en dos secciones de su *Canc. gral.* La canción del siglo XV, dedicada de manera principal a temas amorosos, fue asimismo limitando la variedad de formas que la cantiga había practicado en el siglo precedente. Su estructura métrica acabó por reducirse a la coordinación de sus tres partes, inicial, medial y final. En su forma más corriente, cada una de tales partes consistía en una redondilla; la redondilla final repetía la disposición y las rimas de la del principio; la del centro adoptaba rimas diferentes de las de los estremos, abba: cdcd: abba o abab: cddc: abab.

La primera parte, y a su semejanza la tercera, solían reducir o aumentar su extensión; no es raro que consten de tres, cinco o seis versos: el centro experimentaba menos modificaciones. Un antiguo ejemplo de la forma abb: cdcd: abb es una canción de

[24] Se puede añadir que la copla caudata constaba de dos solas rimas, al contrario que la de pie quebrado en que las rimas solían ser cuatro, cinco o seis. En realidad el terceto típico de la copla caudata, 4-4-8, se oponía exactamente al que se impuso de manera general en la de pie quebrado, 8-8-4.

Garcí Ferrández de Jerena, *Canc. Baena*, núm. 363; la combinación abbab: cddc: abbab se da en casos como el de Juan de Torres, *Canc. Palacio*, núm. 58. La canción podía consistir en una sola unidad o en una serie de coplas; en este segundo caso el tema figuraba al principio de la composición y las partes que se repetían eran la segunda y la tercera; la segunda cambiaba de rimas de una copla a otra, como las mudanzas del zéjel o del villancico, mientras que la tercera se ajustaba constantemente a las rimas del tema, abba: cdcd: abba, efef: abba, ghgh: abba. En forma simple o en serie, la canción fue una de las combinaciones métricas más cultivadas en la segunda mitad del siglo XV.

La estructura de la canción, con tema y final simétricos y con idénticas rimas, había sido practicada y definida por Alfonso el Sabio en varios números de las *Cantigas*. Al lado de los tipos de zéjel y villancico, que constituyen las principales formas métricas de este gran repertorio, el paradigma característico de lo que había de ser la futura canción cortesana de la gaya ciencia aparece anticipado en los siguientes casos: *abab*: *cdcd*: *abab*, ocho estrofas octosílabas con quebrados pentasílabos, núm. 18; abab: cdcd: abab, diez estrofas octosílabas, núm. 31; *abab*:ccdccd:*abab*, once estrofas octosílabas con quebrados hexasílabos, núm. 94; a*b*a: *cdcd*: a*b*a, seis estrofas octosílabas con quebrados pentasílabos, núm. 156. Era norma regular en las *Cantigas* repetir literalmente el tema respectivo después de cada estrofa, lo cual representaba un cuarto tiempo adicional en el conjunto melódico de la copla.

Sobre este modelo compuso Alfonso XI, en la primera mitad del siglo XIV, su cantiga «En un tiempo cogí flores», en la que se debe dar por supuesta la anteposición al frente de la poesía del tema que reaparece detrás de cada copla.[25] El paradigma completo, abba: cdcd: abba, con el tema situado al principio y repetido sucesivamente, como en las *Cantigas*, sirvió a López de Ayala, en la segunda mitad del citado siglo, para una de las cantigas de su *Rimado de Palacio*, II, 887-896. En el mismo texto se halla otro ejemplo en que el cabo de la canción combina las rimas de las dos partes anteriores, abab: cded: caca, II, 863-867. Con los testimonios de López de Ayala enlazan las canciones de Villasan-

[25] El tema, repetido después de cada copla, es una cuarteta con única rima en los pares, abcb: "Yo con cuidado de amores"; el cuerpo de la estrofa es una redondilla, dede; el cabo es otra cuarteta como la del tema, fbgb; la canción consta de cuatro estrofas iguales.

dino, construidas sobre el modelo abba: cdcd: abba y registradas entre las primeras incorporaciones del *Canc. Baena*, núms. 15, 20 y 43. En las canciones de Villasandino se omite la repetición literal del tema después de las coplas, lo cual es indicio probable del aspecto literario más que musical que empezaba a considerarse con respecto a estas poesías. Después de Villasandino, la canción se divulga y multiplica en manos de Santillana, Juan de Mena y sus continuadores.[26]

Se registran algunas canciones cuyos versos no ofrecen exacta correlación entre las rimas del cabo y las del tema: abba: cdcd: bdbd, Macías, *Canc. Baena*, núm. 308; abba: cddc: eeaa, Íñigo López, *Canc. Palacio*, núm. 5; abba: cdcd: acca, Martínez de Medina, *Ibid.* núm. 21. El hecho tenía también precedente en los ejemplos de Alfonso el Sabio y López de Ayala. Una modificación de mayor efecto consistió en terminar las coplas con inserción o represa de alguna parte del tema. Reflejaba este procedimiento una tendencia que estaba en la entraña misma de las cantigas, pastorelas y bailadas gallegoportuguesas. El primer testimonio conocido en que la represa aparece practicada de manera regular y definida es una cantiga del trovador gallego Pay Soares, del siglo XIII, en la cual el último verso del tema sirve de terminación a cada una de las estrofas que le siguen (Nunes, *Cantigas d'amigo*, núm. 73). Es probable que existan otros ejemplos de esta técnica en los cancioneros de la indicada procedencia.

En la cantiga de Villasandino que empieza «Desseoso con desseo, — desseando toda vía», *Canc. Baena*, núm. 47, el verso «desseando toda vía» se inserta al fin de cada una de las cuatro sextillas octosílabas de tipo aba: bbb de que consta la composición. Un decir satírico de Diego de Estúñiga contra Baena, en nueve coplas mixtas, abba: bbbab, repite en forma de represa en todas las coplas los últimos tres versos de la que encabeza la poesía, *Canc. Baena*, núm. 424. El mismo método siguió Baena en su réplica por arte de maestría mayor contra Diego de Estella, *Ibid.* núm. 425. Una canción de Juan Rodríguez del Padrón inserta como final los tres últimos versos del tema, *Ibid.* núm. 470, y otra de don Juan II termina repitiendo íntegramente los cinco versos del principio, *Ibid.* pág. LXXXI. La práctica de la canción con represa se hace frecuente a partir de mediados de siglo. Ejemplo famoso de canción en serie con represa del último verso del tema es la *Serranilla de la Finojosa*, de Santillana.

[26] La forma métrica del *virelai* francés y de la *dansa* provenzal, cultivados en los siglos XIV y XV, coincidía esencialmente con la de la canción castellana. Se comprende que los modelos divulgados en el siglo anterior por las *Cantigas* y continuados a intervalos en Castilla por Alfonso XI y López de Ayala, hasta su florecimiento en la poesía cortesana, tuvieran también repercusión al otro lado del Pirineo. El poeta que, en la corte aragonesa de don Juan I (1387-1399), como informa A. Pagès, *La poésie française en Catalogne*, Toulouse, 1936, pág. 125, se sirvió de este tipo de canción, pudo recibir el estímulo de cualquiera de ambos lados. A diferencia de la *dansa*, que se anticipó a prescindir de la repetición adicional del tema, el *virelai*, según lo describe A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France*, París, 3a ed. 1925, pág. 426, mantuvo con más fidelidad el paradigma coincidente con el de las *Cantigas*. Indicio significativo es el hecho, notado por Le Gentil, *Les formes*, 257, de que la *dansa* ordinariamente y con frecuencia el *virelai* se compusieran, no en los versos más corrientes en provenzal y francés, sino en metro octosílabo, como la canción castellana.

72. Rondel.—Las noticias y ejemplos referentes al rondel son relativamente escasos. Santillana, en la descripción de la batalla entre Diana y Venus, debió pensar en la poesía francesa al aludir a «las baladas e canciones — e rondeles que fazían», *El sueño*, estr. 54. Una cita de Nebrija recoge una redondilla hexasílaba, que según el autor pertenecía a un rondel antiguo: «Despide plazer — y pone tristura, — crece en querer — vuestra hermosura», *Gram.* II, 9. Sigue líneas semejantes a las de la canción un rondel de Fernando de la Torre, dentro de un número de rimas más limitado y repetido, ababcbc: cbb: ababcbc, tornada: cbcb. El metro, hexasílabo, pertenece uniformemente al tipo dactílico.

La coincidencia con el *rondeau* francés se manifiesta en la repetición armoniosa de conceptos y rimas y en la intervención ordinaria de los grupos de tercetos, pero el *rondeau* era en general una composición más corta que el ejemplo citado y no requería correlación exacta entre los versos de las partes inicial y final. Otras cuatro composiciones de Fernando de la Torre, consignadas también con el nombre de rondeles, emplean mayor número de rimas y se acercan más al tipo de la canción. Dos de ellas se ajustan al esquema abbacac: dede: abbacac, más tornada; otras dos corresponden a esta variante: ababcbc: dede: ababcbc, tornada: cbcb. También en estos ejemplos el metro es hexasílabo, con predominio de la variedad dactílica y con mezcla de algunos pentasílabos, como «m'an de traer», «dexo que tengo», «ira tan fuerte»,

todo lo cual concuerda con la redondilla del rondel antiguo recordado por Nebrija. A juzgar por estos indicios el rondel era una composición en hexasílabos de arte mayor que combinaba rasgos de la canción cortesana y del *rondeau* francés.[27]

73. DECIR.—A diferencia de la cantiga o canción, el decir del siglo XV trataba principalmente de asuntos de carácter didáctico, político o cortesano más que de temas amorosos. Era heredero y continuador de los dictados históricos, morales y religiosos contenidos en la *Historia troyana, Libro de Buen Amor* y *Rimado de Palacio* y representados asimismo por composiciones como la *Danza de la muerte* y la *Revelación de un ermitaño.* La forma típica del decir consistía en una serie más o menos extensa de coplas octosílabas de arte menor, reales, castellanas o mixtas. Se componía también, sin embargo, en coplas de pie quebrado y en metro hexasílabo y de arte mayor. Los decires de arte mayor son relativamente abundantes, más en el repertorio de Baena que en las demás colecciones; los hexasílabos son escasos, *Canc. Baena,* núms. 148, 393, 394, 395.

Entre las composiciones de esta especie registradas al principio del *Canc. Baena,* el nombre de decir solamente se aplica a seis o siete poesías en coplas de arte mayor. Las composiciones octosílabas correspondientes al mismo tipo son llamadas uniformemente cantigas. El primer ejemplo en que una composición octosílaba figura con el nombre de decir corresponde a una poesía de Villasandino formada por cinco coplas mixtas de 4-5, relativa a la tumba de Enrique III, *Ibid.* núm. 52. Desde este punto de la colección, en que el número de decires aumenta a la vez que disminuye el de cantigas, bajo el cual se incluyen zéjeles, villancicos y canciones, se hace distinción regular entre ambos nombres, con excepción de un villancico de Diego de Valencia, núm. 501, que lleva el nombre de decir en lugar del de cantiga.

Parece que a principios del siglo XV el concepto del decir no se diferenciaba con claridad del de la cantiga. Las primeras veinte poesías de Villasandino con forma de decir y nombre de cantiga, registradas por Baena, se refieren a temas amorosos como las

[27] Fernando de la Torre, *Cancionero y obras en prosa,* publ. por A. Paz y Melia, en *Gesellschaft für romanische Literatur,* 1907, XVI; el primer rondel se halla en la pág. 122 y los siguientes en las págs. 150-151.

mismas cantigas y sin duda estaban también destinadas al canto. En igual caso se encuentran las cuatro poesías en forma de decir compuestas por Villasandino en loor de Sevilla y precedidas de la indicación de haber sido cantadas por juglares ante el concejo de la ciudad, el cual gratificó al autor con cien doblas de oro por cada una de ellas, *Canc. Baena,* núms. 28-31.

A la vez que el decir definía su propio papel, se fue introduciendo la costumbre de terminarlo con la adición de un breve apéndice ligado por la rima a la última copla. Por el número y disposición de sus versos, tal adición equivalía en general a la mitad del tipo de estrofa usado en la misma composición, es decir, a una redondilla o quintilla en los decires octosílabos y a un cuarteto en los de arte mayor. En algunos casos se le hacía consistir en no más de dos o tres versos o se le sustituía simplemente dando su nombre a la estrofa final. Su sentido era el de una mera conclusión, sin carácter de invocación ni de envío. Entre las poesías del *Canc. Baena,* esta parte del decir, apenas presente hasta después de los primeros sesenta números de la colección, es designada con el nombre gallegoportugués de *finida,* nombre que en los cancioneros posteriores de *Palacio* y *Stúñiga* es sustituido por el de *fin* y en el *Canc. gral.* por los de *fin* y *cabo.* Al lado de *fin* se encuentra también la denominación provenzal de *tornada* en tres poesías del *Canc. Palacio,* una de ellas en catalán, número 143, y sólo una vez el de *finida.* En todo caso, la finida, fin o cabo no pasó de ser un complemento accesorio y voluntario. Los decires que carecen de tal terminación son tan numerosos como los que la poseen.

Por influencia de la canción, se compusieron también decires con tema inicial. Un ejemplo del *Canc. Baena,* núm. 230, consta de una redondilla como tema y de tres coplas de arte menor. En el *Canc. Palacio,* núm. 125, aparece otro decir, de Juan Agraz, con una redondilla inicial abab, veintidós coplas cddc:eeec y una redondilla monorrima final, con la última consonancia de la copla anterior. Un caso más en el mismo repertorio es el del núm. 278, de Santa Fe, con una redondilla al principio, seguida de cuatro coplas castellana y otra redondilla al fin.

Las estrofas del decir solían además trabarse entre sí por la unisonancia plena, que consistía en sujetar todas las estrofas a las mismas rimas de la primera o con unisonancia media en que sólo se repetían las rimas de los primeros y últimos versos de las

semiestrofas. Ambos procedimientos, practicados entre provenzales y gallegoportugueses, ofrecen numerosos ejemplos en el *Canc. Baena,* principalmente entre las poesías de Villasandino. El enlace se producía en otros casos empezando todas las estrofas con el mismo verso, como se ve en *Canc. Baena,* núms. 112, 113, 114 y 182, o bien poniendo al principio de todas las coplas un mismo nombre en forma vocativa, *Ibid.* núms. 390, 391 y 392. Con frecuencia, pues, se daban circunstancias que no se acomodaban propiamente a la idea del decir como composición de forma libre.

74. Recuesta.—Fue muy cultivado entre los poetas del *Canc. Baena* el intercambio de breves poesías sobre temas de controversia o sobre proposiciones en forma de enigma o, como decía Baena, «de adevinança escura». La recuesta se componía en los mismos metros y estrofas del decir. Sus cualidades peculiares consistían de una parte en la brevedad y de otra en la condición de que las réplicas se hicieran por maestría mayor, ajustándose estrictamente a la clase y número de los versos y a la forma y disposición de las rimas de las respectivas preguntas. Muchas recuestas constaban de dos o tres estrofas. Unas y otras podían tener finida o carecer de ella. La recuesta de Villasandino sobre la gaya ciencia y la contestación de Baena, ambas de arte mayor, se componen de cuatro estrofas y finida. Una de las recuestas más extensas, en nueve coplas de arte mayor, es la dirigida a Villasandino por Fray Diego de Colunga sobre pasajes del *Apocalipsis, Canc. Baena,* núms. 82-83. Parte considerable del referido cancionero está dedicada a esta clase de comunicaciones, de las que Ferrant Sánchez de Calavera fue uno de los principales promovedores y participantes.

75. Esparza.—Composición de una sola estrofa en que se condensa un pensamiento artísticamente expresado. La esparza es precursora del madrigal y del epigrama. Su nombre, equivalente en provenzal a copla suelta, se escribe *esparça* en *Canc. Palacio* y *esparsa* en *Canc. gral.* No figura ni el nombre ni el género en el de Baena. Las composiciones de este cancionero en una sola estrofa son recuestas, como se ha visto, o decires de loor, como el de Pérez de Guzmán, núm. 570, o de controversia satírica, como el jaque-mate entre Villasandino y Baena, núms. 388-389. En ninguna ocasión la esparza aparece acompañada de finida. Su forma

es generalmente una copla de arte menor, real o mixta. Al tipo abab:acac corresponde la esparza de Rodrigo de Cota sobre la definición del amor, *Canc. gral.* núm. 126; otra en forma de copla real es un madrigal amoroso de Luis Vivero, *Ibid.* núm. 108; otra de la misma forma, de Ginés de Cañizares, expresa un pensamiento devoto, *Ibid.,* núm. 33. Esparzas con variedad de combinaciones de coplas mixtas, de Juan Agraz, Santa Fe, Gómez Manrique, Cartagena, Álvarez Gato y otros autores se hallan en los cancioneros de *Palacio* y *General.* Las de Jorge Manrique ofrecen de ordinario formas más variadas y líricas, con utilización del pie quebrado y de otros recursos, *Canc. gral.* núm. 188 y sigs.[28]

76. Glosa.—En el siglo XV aparecen los primeros intentos de elaboración de la glosa. La relación entre tema y paráfrasis era en la glosa más estrecha y directa que en el villancico o en la canción. El propósito de la glosa era la reelaboración amplificada de un texto mediante el comentario especial de cada una de sus partes. El decir de refranes que precedió a la glosa no ofrecía unidad de tema ni de forma; los refranes, aunque relacionados de algún modo con el sentido de la composición, eran independientes de las coplas a que acompañaban. De forma semejante era el decir de estribillos, representado por la poesía que figura con el nombre de villancico entre las obras del Marqués de Santillana.[29]

Como precedente más próximo a la glosa puede considerarse la *Querella de amor* de Santillana, en la que las reflexiones del poeta son explanación y complemento de las quejas que la voz

[28] Fernando de la Torre, en el *Cancionero* citado en la nota anterior, dio el nombre de *repullones* a una serie de coplas satíricas, cada una de las cuales consiste en una redondilla, quintilla, sextilla o copla castellana, página 114. Otros *repullones* presentan forma de canción cortesana, página 155. Tal nombre, usado también por Villasandino en un estribote, *Canc. Baena,* núm. 196, se refería evidentemente, no a la forma, sino al carácter de la composición.

[29] Gómez Pérez fue autor de un decir de refranes en coplas mixtas, 4-3, de arte mayor, seguidas de refranes en dísticos octosílabos, *Canc. Baena,* núm. 353. Otros dos decires semejantes compuso Villasandino en coplas de arte menor y mixtas, con un refrán detrás de cada copla, *Canc. Palacio,* núms. 325 y 326. Poesías del mismo tipo escribieron Macías y Baena, *Canc. Baena,* núms. 310 y 452. y Juan de Dueñas, *Canc. Palacio,* núm. 22.

solitaria va expresando en las redondillas intercaladas entre las coplas, *Canc. Stúñiga,* pág. 44. Composiciones análogas se encuentran de García de Pedraza, Juan de Dueñas, Gonzalo de Torquemada y otros en el *Canc. Palacio,* núms. 22, 118, 279, etc. Al mismo tiempo la idea de la glosa se manifestaba en poesías cuyas estrofas, no obstante su asunto cortesano, se ordenaban bajo invocaciones litúrgicas, como en las misas de amor de Suero de Ribera y Nicolás Núñez, *Canc. siglo XV,* 425 y 871; o bien llevaban al frente textos religiosos en latín, como el decir de Francisco Villalpando en que a cada copla precede una frase del Miserere, *Canc. Palacio,* núm. 91, o como el *Salve Regina,* de Tapia, en que las frases de oración se insertan, con propósito devoto en este caso, al principio de las estrofas, *Canc. gral.* núm. 42.

A esta corriente de asociación de conceptos respondían asimismo las poesías en que se incluían versos de otros autores, como la alegoría de Costana sobre la afición y la esperanza, *Canc. gral.* núm. 131; o se comentaban lemas y motes de torneos, como la composición de Guevara sobre Alfonso V y varios caballeros de su corte, *Ibid.* núm. 233; o se combinaban determinadas referencias, como se ve en el «juego trovado», de Pinar, en que cada copla contiene la mención de una planta, un ave, una canción y un refrán, *Canc. siglo XV,* núm. 952.

La primera glosa conocida, compuesta expresamente como paráfrasis de otra poesía, es la del Comendador Román sobre una canción del Duque de Alba que empezaba con el verso «Nunca fue pena mayor». La reina doña Juana, esposa de Enrique IV, había mostrado deseo de que alguien glosara la canción del Duque. En la presentación de su obra a la reina el glosador manifestaba haber sabido «que habéis pedido la glosa — y que nunca os la han glosado». Las seis coplas reales de Román deben ser la versión amplificada de la referida canción, de la cual sólo se menciona su primer verso, *Canc. gral.* núm. 248.

Las tres poesías registradas con el nombre de glosas en el *Canc. Stúñiga* son distintas entre sí. La primera es una simple copla, de Juan de Tapia, a manera de esparza, pág. 221. La segunda, que lleva el epígrafe de «Glosa de 'Si pensáis que soy mudable' que fizo Diego de Saldaña, a Carvajal», consta de ocho coplas castellanas en forma de decir, pág. 356. La tercera se compone de tres coplas y una terminación en forma de zéjel, pág. 384. En los tres casos, como en el del Comendador Román, se trata de glosas libres, sin inserción de los textos a que se refieren. La mención del primer verso, como en los ejemplos de Román y Saldaña, se repite en una glosa de Lope de Stúñiga, *Canc. gral.,* núm. 86, y en otra de Tapia, *Canc. siglo XV,* núm. 825.

Finalmente, la organización de la glosa mediante la represa de los versos del texto original se hace frecuente hacia el último tercio del siglo. Las canciones que sirven de base son generalmente del tipo abab:cddc:abab; las glosas se desarrollan de ordinario en coplas reales, castellanas o mixtas; la inserción de los versos de la canción se hace de diversas maneras. La primera de este tipo parece ser la de Gómez Manrique, formada por tres coplas de arte menor con represa en cada semiestrofa de dos versos de la canción glosada.[30] Otra glosa de Quirós de tres solas coplas inserta también en cada una cuatro versos del texto, dos al principio de la copla y dos al fin, *Canc. siglo XV,* núm. 594. Otras veces los doce versos de la canción glosada se reparten en seis coplas, situando un verso al fin de cada semiestrofa, como muestran ejemplos de Tapia, *Canc. Palacio,* núm. 41, y de Costana, *Canc. gral.,* núm. 132, o bien insertando los dos versos al fin de cada copla, según se ve en Megía, *Canc. gral.,* núm. 119. Los dieciséis versos de una canción de Rodríguez del Padrón aparecen glosados por Tapia en seis coplas, con represa de uno o dos versos en cada semiestrofa, *Canc. gral.,* núms. 20-30.[31]

Por los mismos años empezaron las glosas de romances y motes. Los versos del romance se incluían por parejas al fin de las coplas de la glosa. El *Canc. gral.* recogió las glosas del *Conde Claros, Rosafresca, Fontefrida, Moraima, Durandarte* y otros romances. La glosa del mote comprendía regularmente tres partes; en primer lugar el mote, en un solo verso; después una breve paráfrasis reducida a una redondilla o quintilla que terminaba con el

[30] *Cancionero de Gómez Manrique,* publ. por A. Paz y Melia, en *Colección de Escritores Castellanos,* Madrid, 1885, núm. 103.

[31] La glosa, como paráfrasis sucesiva de las partes de un texto, no fijó su forma definitiva hasta el Siglo de Oro. Ha sido considerada como creación característica de la poesía española por Hans Janner, "La glosa española: Estudio histórico de su métrica y de sus temas", en *RFE,* 1943, XXVII, 181-232. Las canciones de proverbios, citas y estribillos se usaron también en francés. Eran diferentes de la glosa española propiamente dicha el *fatras,* las *ballades* y *rondeaux* sobre pies forzados y los demás géneros de paráfrasis conocidos en la poesía francesa, como puede verse en el comentario de Le Gentil, *Les formes,* 296-304.

verso indicado, y por último una copla castellana o real que ampliaba el comentario y se cerraba también con el verso del mote. Se hallan varias glosas de motes, de Jorge Manrique, Soria, Quirós, Puertocarrero y Cardona, en el *Canc. siglo XV*, núms. 493, 546, 587, etc.

77. SILVA OCTOSÍLABA.—Como primer ensayo de composición octosílaba en serie libre puede considerarse la poesía titulada *Consideración*, de Rodrigo de Torres, *Canc. Palacio*, núm. 108. Empieza por cuatro versos en forma de redondilla, abab; siguen otros cuatro versos que podrían ser también una redondilla si no llevaran en medio un quebrado suelto con terminación aguda, cdédc; domina a continuación la tendencia a agrupar los versos en tercetos ligados por la misma rima final, ffc ggc hhc; pero en varios casos los versos correspondientes al tercer lugar son sustituidos por quebrados sueltos y agudos y alguna vez se suceden tres o cuatro versos sin rima alguna. La disposición de los versos parece obedecer principalmente al proceso de la reflexión cavilosa y trabada. Se aprecia efecto semejante en la composición de Gonzalo de Torquemada del mismo *Canc. Palacio*, núm. 118, la cual, aunque organizada a base de redondillas, con alguna excepción, muestra una libertad ajena a toda norma en la disposición de las rimas y en el enlace de las redondillas entre sí.

78. VERSOS DE CABO ROTO.—Una estrofa de Álvarez Gato, cuyos versos aparecen con las terminaciones cortadas, ha sido considerada como precedente de los versos de cabo roto. El número de sílabas omitidas no es el mismo en todos los versos; en unos son dos y en otros tres, cuatro o cinco. En algunos casos el corte no ocurre entre sílabas, sino entre los sonidos de una misma sílaba. Sólo en dos o tres casos cabe identificar el sentido de las sílabas que faltan; en conjunto la estrofa resulta ininteligible. Los versos no muestran relación con ningún sistema de división de las palabras finales ni con el cabo roto uniforme y rimado del Siglo de Oro. Se trata de un simple fragmento de una poesía accidentalmente mutilada, en la que el autor no intentó emplear el artificio que se le ha atribuido.[32]

[32] La mutilación de la poesía de Álvarez Gato alcanza a otros versos de la primera estrofa y a las líneas del epígrafe. E. Cotarelo, primer editor del *Cancionero de Álvarez Gato*, Madrid, 1901, señala con puntos suspensivos las mutilaciones de la poesía, primera de la colección, advirtiendo que está roto el manuscrito. Estas indicaciones no fueron tenidas en cuenta por H. R. Lang al presentar tal composición como auténtico ejemplo de versos de cabo roto, "Contributions to the Spanish literature", en *RHi*, 1906, XV, 92-97. En las *Obras completas de Juan Álvarez Gato*, publicadas en *Clásicos olvidados*, Madrid, 1928, el editor, Jenaro Artiles, vuelve a hacer notar que los puntos que siguen a los versos incompletos indican rotura del papel, del mismo modo que en otra poesía del mismo autor, correspondiente al núm. 131 del *Canc. siglo XV*. A pesar de esto, Le Gentil insiste en la idea de Lang y hasta sugiere la posibilidad de que haya en el asunto alguna influencia de los Grand Rhétoriqueurs, *Les formes*, 142. Error tan obstinado fue advertido por Homero Serís, *Symposium*, 1955, IX, 174.

79. EVOLUCIÓN DEL OCTOSÍLABO.—El siglo XV es el período en que se produce la fusión definitiva de las corrientes popular y trovadoresca del octosílabo castellano. Se fue reduciendo la frecuencia de la fluctuación métrica por la cual este verso había pasado en los siglos anteriores, al mismo tiempo que fueron señalando su propio carácter sus distintas modalidades rítmicas. Pueden observarse diversas tendencias entre unos autores y otros en lo que se refiere a la combinación de tales modalidades. Algunos poetas parecen apreciar el valor de este recurso, inclinándose más o menos hacia una u otra modalidad según el carácter de las poesías. Dio principio en realidad para este verso el verdadero ciclo de su elaboración artística.

En las poesías de Baena, Ruy Páez de Rivera y Diego de Valencia se advierte señalada inclinación por el octosílabo trocaico, más conforme que las demás variantes a la tradición trovadoresca. La representación de tal tipo rítmico es superior al 80 por 100 en las composiciones de los referidos autores correspondientes a los números 295, 357, 457 y 514 del *Can. Baena*. En los decires de Villasandino, Pérez de Guzmán, Imperial, Santillana y Juan de Mena, el tipo trocaico desciende a un nivel variable entre 50-70 por 100. Ninguna diferencia se advierte a este respecto como norma regular y definida entre los decires y los demás géneros de poesías octosílabas. Sin embargo, en la mayor parte de las composiciones más propiamente líricas, es decir, en los zéjeles, villancicos y canciones, la variedad trocaica suele intervenir en proporción más alta que en los razonamientos y disertaciones de los decires. Los villancicos y zéjeles de Villasandino que figuran al principio del *Canc.*

Baena muestran una proporción media del 67 por 100 de octosílabos trocaicos, frente a la del 58 por 100 corriente en los decires del mismo autor. En la cuarta cantiga del mismo Villasandino en loor de Sevilla, *Canc. Baena,* núm. 31, la primera parte, formada por cinco coplas a manera de decir, reparte los octosílabos en 66,6 por 100 trocaicos, 15,6 dactílicos y 17,6 mixtos; la segunda, formada por un villancico con estribillo y cinco estrofas de mudanzas, distribuye sus versos en 84,2 trocaicos, 2,4 dactílicos y 13,4 mixtos. De modo semejante, mientras el romance de Carvajales sobre la reina doña Juana de Aragón, *Canc. Stúñiga,* págs. 321-325, presenta un 63 por 100 de trocaicos, algunas canciones del mismo Carvajales apenas contienen uno o dos versos que no correspondan a tal tipo rítmico.

En esta relación entre las variedades del octosílabo y el tono de las poesías, el campo se repartía especialmente entre los tipos trocaico y mixto. A veces alternan esas dos solas formas con exclusión de la dactílica, como se ve en un villancico de Villasandino, *Canc. Baena,* núm. 5; en el perqué de don Diego Hurtado de Mendoza, *Canc. Palacio,* núm. 1, y en varias canciones de Carvajales, *Canc. Stúñiga,* págs. 302, 309, 312, etc. En otros casos, el tipo dactílico interviene escasamente, con participación inferior al 5 por 100, como muestran poesías de Ruy Páez de Rivera, *Canc. Baena,* núm. 297; Pero Ferrús, *Ibid.* núms. 304, 305 y Carvajales, *Canc. Stúñiga,* pág. 315. La proporción del tipo dactílico aumenta cuando el decir amplifica el cuadro de sus temas y los recursos léxicos y gramaticales de su estilo. Alcanza cerca del 14 por 100 en poesías de Imperial, *Canc. Baena,* núms. 234, 245 y 247, y el 17 por 100 en Juan de Mena, *Canc. Stúñiga,* págs. 9-21. Santillana reforzó con esta clase de octosílabos el efecto de algunos pasajes de su *Doctrinal de privados;* una vez, en uno de los momentos más dramáticos de la declaración de don Álvaro, donde al énfasis del ritmo del verso se suma el del encabalgamiento: «Ciertamente tantos males — hice, que sólo pensarlos — muero, ¿qué será penarlos?»; otra vez en la grave invocación del verso final: «Pues rogad a Dios por mí, — gentes de todos estados».

En las poesías de Juan Agraz, Juan de Dueñas y otros poetas de los cancioneros de *Stúñiga* y *Palacio,* la variante trocaica muestra mayor predominio que en las de Santillana y Juan de Mena. Con relieve considerable se destaca también en *Los siete salmos penitenciales* de Pero Guillén de Segovia y en el *Diálogo entre el Amor y un Viejo,* de Rodrigo de Cota. En el *Planto de las Virtudes* de Gómez Manrique y en *Vita Christi* de Íñigo de Mendoza, la suma de dactílicos y mixtos iguala a los trocaicos, y en las *Coplas por la muerte de su padre,* de Jorque Manrique, los trocaicos quedan en minoría respecto al conjunto de los otros dos tipos. Al elevar la representación de las variedades dactílica y mixta, el octosílabo venía a reafirmar los rasgos que al parecer constituían el fondo de su propia tradición, a juzgar por sus más antiguas manifestaciones juglarescas.

Metros diversos

80. Dodecasílabo de 8-4.—Nebrija registró como verso usado en su tiempo un dodecasílabo formado por la suma de un octosílabo y un tetrasílabo, del cual sólo se conoce la estrofa ABBA: ACCA citada por el mismo gramático: «Pues tantos son los que siguen la pasión», *Gram.* II, 8. Repert. 44.

81. Endecasílabo.—Al mismo tiempo que cultivaban el arte mayor como instrumento general de la poesía grave, Francisco Imperial y el Marqués de Santillana trataron de adaptar al español el endecasílabo italiano. Imperial puso en práctica su intento con gran esfuerzo en las 58 octavas ABAB:BCCB de su *Decir a las siete virtudes,* incluido en el *Canc. Baena,* núm. 250. El tipo de endecasílabo que Imperial empleó con mayor seguridad y frecuencia fue el sáfico, con acento principal en cuarta sobre palabra llana y acentos secundarios en octava o sexta y a veces en las dos: «Cerca la ora qu'el planeta enclara — al orïente, que es llamada aurora, — fueme a una fuente por lavar la cara», 2,1-3. De vez en cuando el acento prosódico queda reducido a la sílaba cuarta: «Mas contemplando la mi fantasía», 2,7. Más de un tercio de los versos de la composición corresponden al sáfico en sus distintas variedades.

La modalidad dactílica, con acentuación plena en primera, cuarta y séptima o sólo con los acentos básicos de cuarta y séptima, admitida corrientemente entre las demás formas del endecasílabo en la poesía italiana, es también frecuente en la composición de Imperial: «Harpa, duçayna, vihuela de arco», 9,6. Des-

pués del sáfico, el endecasílabo dactílico es el tipo de verso más abundante en el *Decir a las siete virtudes*. Es menor la representación de las variedades dependientes del acento en sexta, si bien aparece en número apreciable el tipo trocaico con primer apoyo sobre la segunda: «Que todo a la redonda lo cercaba», 9,4.

Con los endecasílabos indicados alternan en el *Decir* versos de arte mayor de varias clases. En unos casos se trata de la variante A-A: «E do te, mi fijo, respuesta muy biva», 53,2; otras veces de B-A: «Ayúdame tú con suma sapiencia», 3,2. Se repite en varias ocasiones la combinación E-A: «Puede mostrar al pueblo presente», 4,6. Otros ejemplos corresponden a los tipos A-X: «Por ende, mi fijo, si parares mientes», 37,4; X-A: «De la adolescencia del niño moçuelo», 48,7; X-X: «Con el santo árbol de las doce ramas», 28,2. Figuran además versos con hemistiquios de 5-7: «Estas son fijas, en obras non son vanas», 32,8, y con esas mismas medidas invertidas, 7-5: «Que te tien ocupado muy sin mesura», 36,4. Se registra también el dodecasílabo ternario, 4-4-4: «Non en tanto, nin en quanto, nin en commo», 1,5. Aparte de estas combinaciones, se hallan, entre otras medidas, el decasílabo dactílico: «E por muro muy alto jazmín», 9-3: «De poeta de grant excelencia», 14,2, y el tridecasílabo: «Oh, sol que sanas toda vista tribulada», 55,1.

No debió proponerse Imperial una estricta sujeción a la medida endecasílaba. Aunque tal metro careciera de tradición propia en castellano, la condición de su regularidad silábica no podía significar obstáculo importante para un poeta que poseía tanta experiencia literaria y tan cabal dominio de la lengua. A juzgar por el sentido y la forma gramatical, tampoco cabe suponer que sus textos fueran especialmente deteriorados por las copias. Dentro del mismo carácter y estilo, sus poesías octosílabas están compuestas en medida regular. Imperial se sirvió del arte mayor en otras composiciones, sobre todo en otro decir alegórico concerniente al nacimiento del rey don Juan II, de extensión semejante al de las *Siete virtudes* y en la misma clase de estrofas. En el arte mayor, Imperial procedió también con particular libertad en lo que se refiere a la combinación de hemistiquios distintos, al tratamiento de los grupos vocálicos y a la fluctuación de los versos. Es probable que al intentar la introducción del endecasílabo, tratara Imperial de hacerlo parecer no menos flexible y acomodable que el verso castellano, de lo cual es indicio asimismo el hecho

de haber adoptado para presentarlo la misma copla característica de este último metro. [32 bis]

Los ensayos de Santillana dieron por resultado cuarenta y dos sonetos a la manera petrarquista. El propósito declarado en su título de *Sonetos fechos al itálico modo* significaba en primer lugar la obediencia a la regularidad silábica del verso. Está lejos la forma de estas poesías de la oscilación métrica del decir de Imperial. Entre todas ellas sólo parecen haberse deslizado tres versos de arte mayor, 21,11; 28,1 y 31,10. Constituyen tales sonetos la primera representación amplia, elaborada y normal del endecasílabo en lengua española. En su composición intervienen todas las variedades rítmicas de este metro. Se destaca con gran mayoría el tipo sáfico, el cual aparece casi sin excepción en los sonetos 12, 14, 19 y 28. Figura también con elevada proporción el tipo dactílico con acentuación más o menos plena; casi la mitad de los versos son dactílicos en los sonetos 3, 5 y 9. Aparece en tercer lugar, con líneas claras y definidas, la modalidad trocaica, acentuada en segunda y sexta: «La muerte me persigue sin pereça», 18,8. Dispone asimismo de representación relativamente abundante la variante caracterizada por los acentos en tercera y sexta: «E me fallo cansado e peregrino», 1,14; «En los frescos jardines de Florencia», 3,6. Ejemplos repartidos en más de diez sonetos subrayan la peculiar fisonomía del endecasílabo, que recibe el primer tiempo marcado sobre su sílaba inicial: «Sólo Guadalquivir tiene poder», 18,13; «Tiene la encantación de los egicios», XXIV,2; «Cuéntase que esforçaba Thimoteo», XXVI,1.

En los cuartetos, la disposición de las rimas responde en la mayor parte de los casos al orden alterno, ABAB:ABAB. Se hallan también en algunos sonetos las combinaciones ABBA-ACCA y ABAB:BCCB. La forma ABBA:ABBA, que después prevaleció,

[32 bis] Sobre la base comparativa de los varios tipos de endecasílabo de las lenguas romances, el examen del verso del *Decir a las siete virtudes* demuestra la especial influencia del arte mayor y del endecasílabo dactílico de muiñeira respecto al paradigma italiano seguido por Imperial, como se ve en el detenido y metódico estudio realizado por Rafael Lapesa, "Los endecasílabos de Imperial", en *Miscelánea filológica*, dedicada a Mons. A. Griera, San Cugat del Vallés, Barcelona, 1960, II, 25-47. El mismo autor ha hecho notar una composición semejante en el endecasílabo del Marqués de Santillana con mayor aproximación al modelo italiano, según puede verse en "El endecasílabo en los sonetos de Santillana", en *Rom. Phil.*, 1957, X, 180-185.

sólo fue usada por Santillana en el soneto núm. 16. En los tercetos empleó las dos combinaciones que en general han predominado: en 27 casos, CDC:DCD, y en 14, CDE:CDE. Sólo en un soneto aplicó la forma CDE:ECE. Tal variedad de maneras, en cuartetos y tercetos, procedía del ejemplo de los poetas italianos. En la reducción del hiato y en el equilibrio de los acentos, Santillana evitó en gran parte el trabajoso movimiento de los endecasílabos de Imperial, desarrollando con notoria destreza una iniciativa que se anticipó en poco menos de un siglo a la empresa llevada a cabo por Boscán y Garcilaso.

82. DECASÍLABO COMPUESTO. — El metro compuesto de dos pentasílabos se hallaba prácticamente comprendido entre las variedades de arte mayor. En el *Laberinto* suman unos cuarenta ejemplos las combinaciones D-D, «Unos tastados, otros raydos», 154,4; D-E, «Rey ecelente, muy gran señor», 81,2; F-D, «Bien como médico mucho famoso», 178,1, y F-E, «Quando las áncoras quis levantar», 165,2. Juan de Mena practicó con regularidad en estas combinaciones la acentuación dactílica, observada también por Imperial, «Nin los beatos nin los dañados», *Canc. Baena*, núm. 521,4, y por Fernán Pérez de Guzmán, «Por la attora nin por demanda», *Ibid.*, 232,8. En otros casos concurren hemistiquios dactílicos y trocaicos, como se ve en poesías de Nicolás de Valencia, «Nunca me quiso fablar nin ver», *Canc. Baena*, núm. 488,2, y de Mahomat el Xartosse, «Non es por omne aquí fallado», «Nin testo donde ello bien cabe», *Ibid.*, núm. 522, 19 y 20.

Una poesía de Lope del Monte, *Canc. Baena*, núm. 345, presenta el decasílabo compuesto como metro emancipado e independiente. Consta tal poesía de tres octavas ABBA:ACCA y una finida de tres versos enlazada con la rima final de la última estrofa. En la mayor parte de los versos el primer hemistiquio es dactílico y el segundo trocaico; otras veces los dos hemistiquios son uniformemente trocaicos o dactílicos:

El sol eclipsi, la luna llena
non lo entiende astronomía.
De algund sabio oyr querría
en donde nasce dolor sin pena,
e correr sangre e non de vena,
salir fumo e non de fuego,
dança en plaça e non ser juego,
comer al véspere e non ser cena.[33]

83. ENEASÍLABO.—Numerosos testimonios del eneasílabo se registran en el siglo XV, sobre todo en poesías cantadas de carácter popular, aparte de la accidental y dispersa presencia de este metro como complemento del octosílabo fluctuante. En el *Canc. Baena* se hallan cinco poesías eneasílabas, compuestas en el gallego convencional que aún empleaban en este tiempo de vez en cuando algunos poetas castellanos. Tres de tales poesías son de Villasandino, núms. 19, 43 y 45. El tipo de eneasílabo que en ellas predomina es el trocaico, con acentos en cuarta y octava, usado también preferentemente en la antigua lírica gallega. Esto mismo se observa en la composición del Arcediano de Toro, «A Deus, amor; a Deus, el rey», núm. 314, y en la de Garcí Ferrández de Jerena, «Muyto tenno que agradecer», núm. 566, si bien en éstas la proporción de las variedades dactílica y mixta es mayor que en las poesías de Villasandino.

Al oriente de la Península, el recuerdo del eneasílabo estaba sin duda apoyado por la comunicación con Gascuña y Provenza. Una composición del bachiller aragonés Pedro de Santa Fe, *Canc. Palacio*, núm. 103, escrita en castellano con visibles rasgos dialectales, consta de tres estrofas eneasílabas como la siguiente, precedidas de una quintilla octosílaba con el quinto verso quebrado y seguidas de otra quintilla análoga como tornada:

Forçada soy de maldezir
mi esperança que d'oy más
pues m'a traydo d'oy en cras,
te emendarás
fasta que m'a fecha venir.

[33] La novedad del ensayo de Lope del Monte aparece subrayada por el hecho de que el hábil versificador Villasandino, a quien la poesía iba dirigida, compuso su réplica en arte mayor en lugar de ajustarse, como era corriente, al modelo de la recuesta. El metro de Lope del Monte reflejaba el asclepiádeo latino, continuado en la poesía medieval en poemas como el *Canto a Roma:* "O Roma nobilis, orbis et domina", y la *Oda al mancebo:* "O admirabile Veneris idolum". E. du Méril, *Poésies populaires latines antérieures au douzième siècle*, París, 1843, 239-240.

Cuytada, ¿dónde fallaré
quien sía mi defendedor?
La mi bondat, la mi honor,
¡si los veré!
car viénenme miedo e temor
e me dizen que yo morré.

En la parte final del *Canc. Barbieri*, entre otras canciones burlescas con imitación deformada del vasco, gascón, italiano y catalán, figura la composición satírica del fraile maligno, núm. 435, en verso fluctuante entre ocho y doce sílabas sobre base eneasilábica y en estrofas de zéjel:

Tiene tan alto el pensamiento,
los cascos tan llenos de viento,
que él quedará sin nengún tiento
si no le atajan el camino.

Tanto en este caso como en la canción de burdel núm. 412, el tipo predominante entre los eneasílabos es el trocaico: «Una moçuela de Logroño», «Otra moçuela de buen rejo», «Otra moçuela, Teresica». De la misma clase es la variante que predomina en canciones afrancesadas, como la del núm. 429: «Ay, de la fille de Roldón, — partir me fase mon rasón».

Se aprecia mayor variedad rítmica entre los eneasílabos que se encuentran en cosantes y estribillos castellanos. La modalidad dactílica, acentuada en segunda y quinta, se repite en el cosante de «Al alba venid, buen amigo». Las variantes mixtas, con acentos en tercera y quinta o en tercera y sexta, se hallan en numerosos estribillos: «Mano a mano los dos amores», «El amor que me bien quería».» Hasta la variante mixta menos frecuente, acentuada en segunda y sexta, aparece en el estribillo de un villancico de Álvarez Gato: «Solíades venir, amor, — agora no venides, non». A veces se juntan distintas variedades en el mismo estribillo: «La moza guardaba la viña, — el mozo por ahí venía; — mozo venía de Monzón», *Canc. Barbieri*, núm. 403.

84. Heptasílabo.—La práctica regular del heptasílabo quedó interrumpida después de los *Proverbios* del rabí Santob. Su desaparición acompañó a la del alejandrino, con cuyos hemistiquios

coincidía. Ocurre de manera ocasional, al lado del hexasílabo, en las endechas y discores. Se halla asimismo con cierta frecuencia como elemento subsidiario del octosílabo fluctuante. Se definió su papel en la seguidilla desde que empezó a regularizarse la forma de esta copla. En los cancioneros del siglo XV apenas existe como metro independiente. Los dos ejemplos siguientes revelan sin embargo que tal verso, aunque ausente de la poesía cortesana, se mantenía con clara individualidad en la tradición popular. Uno de los dos ejemplos, registrado en el *Canc. Upsala*, núm. 29, se caracteriza por el predominio rítmico de la variedad trocaica:

¿Con qué la lavaré
la flor de la mi cara?
¿Con qué la lavaré
que vivo mal penada?
Lávanse las casadas
con agua de limones;
lávome yo, cuitada,
con penas y dolores.

El aire de cosante de esta cancioncilla puede sugerir como explicación de su metro heptasílabo la influencia gallegoportuguesa. El segundo ejemplo, del *Canc. Barbieri*, núm. 259, con su forma de zéjel en el que las mudanzas heptasílabas se combinan con el estribillo octosílabo y las vueltas hexasílabas, reúne todas las circunstancias de un producto propiamente castellano. Con igual predominio que en el caso anterior, los heptasílabos responden al tipo trocaico:

Allá se me ponga el sol
donde tengo el amor.

Allá se me pusiese
do mis amores viese
antes que me muriese
con este dolor.

Allá se me aballase
do mi amor topase
antes que me finase
con este rencor.

85. HEXASÍLABO.—Después del octosílabo y del arte mayor, el metro más usado en el siglo XV fue el hexasílabo. Desempeñó papel principal en serranillas, villancicos y poesías satíricas. Su medida ofrece en muchos casos una regularidad silábica más uniforme que en las cantigas de Juan Ruiz correspondientes a esta clase de verso. Dentro de la ordinaria mezcla de las variantes dactílica y trocaica, parecen manifestarse distintas tendencias entre unos autores y otros. Los decires satíricos de Juan Alfonso de Baena y Álvar Ruiz de Toro, en octavillas aaab:aaab, *Canc. Baena*, núms. 393-395, elevan casi al 90 por 100 la proporción de la forma dactílica. Por el contrario, el villancico de Diego de Valencia, *Ibid.* núm. 502, y el de Garcí Ferrández de Jerena, *Ibid.* núm. 565, muestran señalada preferencia por la modalidad trocaica. El villancico de Villasandino, «Visso enamoroso, — duélete de mí», *Ibid.* núm. 44, reparte por igual ambas variantes. En la serranilla de la *Finojosa*, de Santillana, se observa aproximadamente este mismo equilibrio.[34]

Junto al hexasílabo de ritmo mezclado, de tradición románica, se usaba otra variedad de este verso derivada al parecer del arte mayor, en la cual, además del dominio general del ritmo dactílico, interviene en mayor o menor proporción la medida pentasílaba. A esta clase de hexasílabo corresponde a primera vista la canción de la *Malmaridada*, según aparece en *Canc. Herberay* (Gallardo, *Ensayo*, I, col. 455), en la que se cuentan 50 hexasílabos dactílicos, cinco hexasílabos trocaicos, cinco pentasílabos y un heptasílabo. El orden de las rimas y estrofas indica, sin embargo, que se trata en realidad de versos de arte mayor combinados en forma de zéjel, aunque representados en hemistiquios separados. Carecen de rima los hexasílabos impares, correspondientes a los primeros hemistiquios. El esquema hexasílabo de tema y copla, AbAb:cdcdcdb, se reduce en arte mayor a AbAb:DDDb. Aparece el hexasílabo referido con su forma y valor propios en una canción de Álvarez Gato, *Canc. siglo XV*, núm. 88, a la cual pertenece el siguiente fragmento:

[34] Son numerosas las variedades de hexasílabos de distinta acentuación prosódica. Sólo en las serranillas de Santillana se cuentan nueve combinaciones diferentes. Todas ellas se reducen desde el punto de vista rítmico a los dos solos tipos dactílico y trocaico. A estos mismos tipos corresponden los ejemplos citados por J. Saavedra Molina, *El verso de arte mayor*, Santiago de Chile, 1946, pág. 44.

Muero viviendo,
que soys al revés;
sirvo y sirviendo
peor me querés.
Es vuestro plazer
doblarme los hierros
y nunca querer
de mí adoleceros.[35]

Debe notarse en tercer lugar el hexasílabo fluctuante en que la medida básica admite la intervención de versos de extensión variable entre cinco y ocho sílabas, sin definida inclinación rítmica. Entre los cuarenta versos del romancillo de la *Serranilla de la Zarzuela* se cuentan 32 hexasílabos, 7 heptasílabos y 1 octosílabo, adscritos en proporciones análogas a los tipos trocaico y dactílico. Esta misma clase de verso figura en la canción de los *Comendadores*, aunque la correspondencia de sus partes demuestre, como en la *Malmaridada*, que se trata de una combinación zejelesca en versos compuestos, cuyas mudanzas constan de un cuarteto monorrimo, BB:DDDDB, *Rivad.* XVI, 697. Vistos como hemistiquios o como versos simples, los de los *Comendadores* oscilan fundamentalmente entre seis y cinco sílabas; los primeros dominan casi por entero en los versos impares; los segundos se intercalan entre los versos pares en proporción aproximada al 35 por 100, lo cual imprime al ritmo de la composición cierta semejanza con el movimiento de la seguidilla.

Los Comendadores—por mi mal os vi;
yo vi a vosotros,—vosotros a mí.

Al comienzo malo—de mis amores
convidó Fernando—los Comendadores
a buenas gallinas,—capones mejores.
Púsome a la mesa—con los señores;

[35] Análogo al hexasílabo de la canción de Álvarez Gato es el de los rondeles de Fernando de la Torre, en los cuales la medida de seis sílabas alterna con pentasílabos como "m'an de traer", "dexo que tengo", "ira tan fuerte". F. de la Torre, *Cancionero*, pub. por A. Paz y Melia, en *Gesellschaft für romanische Literatur*, 1907, XVI, 150-151.

Jorge nunca tira—los ojos de mí:
Los Comendadores—por mi mal os vi.[36]

86. LAY.—El tono suave y ligado del lay se servía ordinariamente del metro hexasílabo. En castellano, esta clase de canción fue menos cultivada que en francés. Su estrofa usual era la sextilla simétrica con dos rimas, aab:aab. El lay de don Álvaro de Luna, *Canc. Palacio*, núm. 3, se distingue por su ritmo trocaico y por sus rimas agudas:

Porque de llorar
e de sospirar
ya non cesaré;
pues que por loar
a quien fui amar
yo nunca cobré.

Otro lay de Juan de Torres, en el citado cancionero, núm. 86, está compuesto en el mismo metro y estrofa, insiste en análogas rimas agudas y muestra flexibilidad semejante en su trabada construcción gramatical, si bien procede con menos uniformidad en cuanto al tipo rítmico del verso:

Ay, triste de mí,
¿por qué padescí
sin lo merescer?
pues siempre serví
leal fasta aquí
a mi entender.

87. DESFECHA.—En su sentido más corriente, el nombre de *desfecha* parece haber designado una canción que se inspiraba en el mismo asunto de otra poesía, del cual presentaba una versión más condensada y lírica. Demuestran especialmente este carácter las desfechas que siguen a varios de los romances del *Canc. gral.*

[36] Otro ejemplo característico de hexasílabo fluctuante, con mezcla de medidas de seis, siete y ocho sílabas, es una poesía del *Canc. Herberay*: "Vos soys la morada — infante excelente — donde es aposentada — la virtud ciertamente, — y por ser tanto apacible — y tanto galana..." (Gallardo, *Ensayo*, I, 453).

Desde fines del siglo XV, el nombre solía aparecer en castellano bajo las formas fonéticas de *deshecha* y *dessecha*. La disposición estrófica de la desfecha era corrientemente la del villancico o de la canción. Alguna de las del *Canc. gral.* lleva la denominación de «villancico por desfecha». Se componía en metro hexasílabo u octosílabo, más generalmente en el primero. El hecho de que acompañara a la poesía que le servía de base hizo que la desfecha fuera considerada en algunos casos como equivalente a la finida. En el fondo la desfecha es en efecto un original desarrollo castellano de la finida trovadoresca.[37]

La unidad métrica de la desfecha dio lugar a que algunas de estas composiciones adquirieran vida independiente. Como tal puede señalarse la «cantiga por desfecha», en metro hexasílabo, de Garci Ferrández de Jerena, *Canc. Baena*, núm. 560, con forma de villancico: «Virgen, flor d'espina,—siempre te serví». Con el nombre aragonés de *desfeyta*, se hallan en el *Canc. Palacio*, números 90, 178 y 180, tres cancioncillas hexasílabas de estilo cortesano, asimismo emancipadas de sus respectivas bases. La última de las canciones citadas, atribuida a Santillana, empieza: «De vos bien servir — en toda sazón, — el mi coraçón — no se ha de partir».

88. PENTASÍLABO.—El pentasílabo, sólo usado hasta ahora accidentalmente en el pie quebrado del octosílabo y entre las variedades del hemistiquio del verso de arte mayor, aparece como metro independiente en la endecha que se cantaba hacia 1443 por la muerte del sevillano Guillén Peraza. Contra la ordinaria inclinación dactílica de este verso, el romancillo citado, con su insistente acentuación en la segunda sílaba de cada verso da al período rítmico un grave compás trocaico, subrayado por el tono de letanía que resulta de la repetición monorrima de la asonancia en gran parte de la composición. Repert. 4.[38]

[37] La relación entre desfecha y finida fue discutida por H. R. Lang en *Scritti in onore di Rodolfo Renier*, Turín, 1812; en *Romania*, 1918-1919. XLV, 397-421, y en *Estudios "in memoriam" de Adolfo Bonilla y San Martín*, Madrid, 1927, 485-523. El mismo asunto ha sido tratado por Le Gentil, *Les formes*, 174-179.

[38] La endecha de Guillén Peraza, recogida en la *Historia de la conquista de la Gran Canaria*, de Juan Abreu Galindo, 1632, fue reproducida por Adolfo de Castro en *Rivad.* XLII, 449, y por Menéndez y Pelayo, *Ant*,

89. Tetrasílabo.—Aunque el tetrasílabo no se cultivara como verso independiente, su papel adquirió señalado relieve, no tanto por las múltiples combinaciones del pie quebrado como por las coplas caudatas y los discores en que tal metro intervenía como elemento principal. Aparece en parejas en las semiestrofas de las citadas coplas y entra en series de tres o cuatro versos seguidos en poesías de loor como la de Diego de Valencia, *Canc. Baena*, número 504; en el debate satírico entre Juan Alfonso de Baena y Juan García de Vinuesa, *Ibid.* núms. 382-387, y en el discor de Baena, *Ibid.* núm. 452.

Predomina la regularidad tetrasílaba: «E responde — Juan Visconde — non sé donde — libré al conde», *Ibid.* núm. 452,5; pero no se adscribe estricto rigor a tal medida. Se practica con frecuencia la sinalefa y la compensación entre los versos: «Tu apellido — es abatido — por tus esquivas fazañas», *Ibid.* número 100,3; «De Milán, — con grant afán, — viene agora Sancho el Page», *Ibid.* núm. 99,1. La compensación se realiza a veces entre un verso de tres sílabas y otro de cinco: «Estrella — de norte bella — e mi vida,» *Ibid.* núm. 504,2. Otras veces los de tres y cuatro sílabas alternan sin igualación: «Mas llanto — e quebranto — en planto — faré canto», *Ibid.* núm. 452,1.

90. Discor.—El discor es una canción en que se combinan varios metros, predominantemente breves, en estrofas formadas al arbitrio del poeta, si bien con uniformidad de las mismas dentro de la composición. Entre las rimas, escasas y sostenidas, ocupan lugar principal las de acentuación aguda. El nombre de discor, prov. *descort*, desacuerdo, parece aludir, tanto a la mezcla de metros como a la turbación de los sentimientos que estas poesías suelen expresar.[39]

La variedad de formas del discor se muestra especialmente

X, 231. Ritmo y rimas hacen evocar el recuerdo de la antigua *estampida* de Raimbaut de Vaqueiras: "Kalenda maya — ni fulhs de faya". C. Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig, 1912, núm. 52.

[39] En relación con el nombre y sentido del discor puede considerarse el título de *Discordia* de una poesía, al parecer de Carvajales, en *Canc. Stúñiga*, pág. 350. Su asunto refleja un estado de ánimo fuertemente turbado, pero la forma métrica, una copla de arte mayor, ABBA: ACCA, no corresponde a la del discor ordinario.

entre los ejemplos de Villasandino recogidos con nombre de cantigas o decires en el *Canc. Baena.* El que empieza «Amigos, tal — coyta mortal — nunca pensé que habría», núm. 6, en que el autor se lamenta de su matrimonio, es sólo conocido por sus dos primeras estrofas. Debió ser una poesía extensa, notada por Baena como cantiga grande y bien formada. Cada estrofa consta de catorce versos según el siguiente esquema: *áá*b:*áá*b:*áááá*ba: cc. Los ocho versos cortos son pentasílabos agudos y los seis largos octosílabos llanos, fluctuantes; uno de éstos sólo cuenta con siete sílabas y dos con nueve; los dos últimos contienen un refrán.

Análoga complejidad métrica se advierte en el discor en gallego del mismo Villasandino, sobre quejas de amor: «Sin fallya — me conquiso», *Canc. Baena,* núm. 23. La forma métrica sigue las líneas de la cantiga de estribillo o villancico, con tema de seis versos cortos a excepción del último, octosílabo, *abbcbc*, y cuatro estrofas de trece versos cada una: defg:defg:ghhgc. Bajo el mismo orden de rimas, las cuatro coplas difieren entre sí en cuanto a la combinación de sus versos, de medidas variables desde cuatro a ocho sílabas.

Otros dos discores gallegos del mismo autor, registrados con el nombre general de cantigas, responden al citado principio de variedad de composición. Ambos son también de asunto amoroso y utilizan conceptos semejantes: «Poys me non val — servir nin al, — boa señor», *Canc. Baena,* núm. 13, y «Poys me non val, — boa señor, por vos servir,» *Ibid.* núm. 27. La construcción de uno y otro tiene de común el empleo predominante de pentasílabos y octosílabos agudos y la diversidad de las rimas. Difieren de manera especial en la forma de las estrofas.

De disposición semejante al primer discor de Villasandino, aunque en diferentes metros, es el que Baena dirigió al rey en súplica de protección: «Muy alto señor, — non visto aduay — nin visto color — de buen verdegay», *Canc. Baena,* núm. 452. Consiste en seis estrofas formadas por ocho hexasílabos de la clase de los hemistiquios de arte mayor, con dos rimas alternas, a los cuales siguen cuatro tetrasílabos y un octosílabo monorrimos, más un pareado octosílabo a manera de proverbio: *ababababab:cccc*c:dd. Rasgo saliente es la repetición de la exclamación «¡ay ay ay!» en todas las estrofas al principio del octosílabo que sigue a los tetrasílabos. El contraste rítmico entre sus

elementos es particularmente notorio en el ejemplo de Montoro, *Canc. Palacio,* núm. 4, formado por sextillas de hexasílabos y heptasílabos entre cuyas semiestrofas se sitúa un dístico eneasílabo:

Amor que yo vi
por mi pesar
quiero olvidar.
Mi coraçón se fue perder
amando a quien no pudo aver.
Si lo perdí
por mal buscar,
¿dónde lo iré fallar?

A pesar de la variedad de los testimonios indicados, se observa que en general los discores castellanos, en lo que se refiere a la disposición de metros y estrofas, se sirvieron de formas métricas más simples y regulares que las usadas en francés, provenzal y gallegoportugués en este género de poesías. La tendencia a la simplificación se manifiesta de manera especial hasta en ejemplos gallegos de Villasandino: «Triste ando no convento—e non sento—que me posa amparar», *Canc. Baena,* núm. 22. Las estrofas en este caso resultan de la mera suma de una copla de pie quebrado y otra copla caudata con dos solas rimas: a*á*é:a*á*é:*ééé*a: *ééé*a. De técnica aun más sencilla es otro ejemplo en castellano del mismo autor en el que las estrofas son octavillas hexasílabas con dos solas rimas cuya disposición cambia alternativamente: aaab: aaab:bbba:bbba, *Canc. Baena,* núm. 118. La misma octavilla, emancipada del orden alterno, sirve como unidad independiente en el debate entre Juan Alfonso de Baena y Álvar Ruiz de Toro, compuesto en «decires a manera de discor», según el título con que aparece registrado en *Canc. Baena,* núms. 393, 394 y 395.[40]

[40] No obstante la limitada variedad métrica de los discores castellanos, es fácil advertir las líneas que les caracterizan frente a la sencilla uniformidad de los lais antes citados. El empleo del discor no sólo en temas amorosos, sino en composiciones satíricas, ajenas al carácter del lay, contribuía a diferenciar la significación de estos nombres que en francés se aplicaban indistintamente a las mismas poesías, según A. Jeanroy, *Lais et descorts français du XIII siècle,* París, 1901, pág. VI. Otras indicaciones comparativas pueden verse en H. R. Lang, "The descort in old Portuguese and Spanish poetry", en *Beiträge zur romanischen Philologie,* Halle, 1899, págs. 484-506, y en Le Gentil, *Les formes,* 193-197.

91. COSANTE.—Como forma esencialmente propia de la lírica popular, el cosante no halló acogida en las colecciones de poesía cortesana del siglo XV. Varios ejemplos del *Canc. Barbieri* indican, sin embargo, la difusión de tal clase de canción por Castilla, aunque en esa parte de la Península no fuera tan cultivada como en Galicia y Portugal. El más famoso de los ejemplos de este tiempo es el de «Al alba venid, buen amigo», *Canc. Barbieri,* número 6. Los cuatro dísticos en que se desarrolla el sentido del estribillo, contienen versos de seis, siete, ocho y nueve sílabas, la mayoría de ellos de ritmo dactílico. Como en el cosante de don Diego Hurtado de Mendoza, coinciden en una misma rima los dísticos pares y en otra los impares.

De igual tipo son otras tres canciones del mismo cancionero. La primera, de cuatro dísticos hexasílabos más el estribillo: «Por vos mal me viene,—niña, y atendedme», núm. 245; los dos primeros dísticos responden a una rima y los dos siguientes se ajustan a otra. La segunda, de siete dísticos hexasílabos más el estribillo, utiliza también una misma asonancia en los cuatro primeros y otra en los tres últimos: «Serviros ya y no oso,—so mozo», número 263. La tercera, de cinco dísticos octosílabos, agrupa tres en una rima y dos en otra: «Si habrá en este baldrés—mangas para todos tres», núm. 415.

La canción de «Yo con vos, señora,—yo con vos», *Canc. Barbieri,* núm. 279, presenta la forma de un cosante en que cada dístico va precedido de un verso suelto. Otros números del citado repertorio parecen ser cosantes cuyos textos no se han conservado de manera completa: «Mano a mano los dos amores,—mano a mano», núm. 53; «El amor que me bien quiere—agora viene», número 98; «Mi ventura, el caballero,—mi ventura», núm. 103; «Perdí la mi rueca—y el huso non hallo,» núm. 434.[41]

[41] Una extensa colección de cosantes completos y fragmentarios reúne J. Romeu Figueras, "El cosante en la lírica de los cancioneros musicales de los siglos XV y XVI", en *Anuario musical,* 1950, V, 15-61. Varias composiciones de Fernando de la Torre en las formas básicas de la canción cortesana, con pies quebrados, represas y tornadas no son cosantes como se ha creído, sino letras que debieron servir para la danza llamada *cosaute,* como ha aclarado Eugenio Asensio, "Cantos paralelísticos castellanos", en *RFE,* 1953, XXXVIII, 146-151.

92. Zéjel.—En el *Canc. Baena* se hallan nueve zéjeles de Villasandino en verso octosílabo y dos de Pero González de Mendoza y Diego de Valencia en arte mayor. Seis de los de Villasandino y los dos en arte mayor se ajustan a la forma típica aa:bbba; los restantes de Villasandino introducen modificaciones en el estribillo y en la vuelta: *aba*:ccc*ba*, núm. 7; aba:cccba, núm. 8, y abba: cccaca, núm. 50. El zéjel de Diego de Valencia lleva señalada como finida su última copla, la cual se cantaba sin duda como las anteriores. Los núms. 203 y 219, de Villasandino, llevan también una finida que consiste en un pareado con la misma rima del estribillo, al que sin duda sustituía al cantar la última estrofa.

Del mismo modo que el cosante, el zéjel tenía su campo fuera de los dominios de la poesía cortesana. No parece que lo cultivaran poetas como Pérez de Guzmán, Santillana, Imperial o Juan de Mena. Se nota su ausencia en los cancioneros de Ramón de Llavia y Fernando de la Torre. Hay un solo ejemplo en el *Canc. Stúñiga*, pág. 372, del poeta Carvajales, y otro en el *Canc. de Gómez Manrique*, I, 206. Los únicos casos del extenso *Canc. general* son el de Juan Tallante, núm. 11, y otro, anónimo, núm. 447. Se cuentan varios ejemplos en el *Canc. Palacio*, entre los cuales corresponden uno a Montoro, núm. 71; otro más a Tañedor, 171; uno a don Juan II, 332, y tres a Santa Fe, 335, 336 y 353. De Álvarez Gato se registran otros cuatro, *Canc. siglo XV*, núms. 111, 118, 119 y 122. En el *Canc. Upsala* el zéjel está representado por ocho canciones. Figura con especial abundancia entre la masa de letras anónimas del *Canc. Barbieri*, donde se hallan unas cincuenta composiciones de esta clase.

Mantiene su predominio con gran mayoría la primitiva forma aa:bbba, a la cual se ajustan tres de los cuatro ejemplos de Álvarez Gato, cinco de los ocho del *Canc. Upsala*, seis de los siete del *Canc. Palacio* y unos cuarenta del *Canc. Barbieri*. Las demás variedades afectan especialmente al estribillo, cuya forma consiste a veces en dos versos no rimados entre sí, el segundo con frecuencia agudo; otras veces consta de tres versos con dos rimas, aba o abb, siendo corriente en este último caso que el verso interior sea quebrado y que su rima y la del siguiente sea aguda, como se ve en el conocido ejemplo siguiente: «Tres morillas me enamoran — en Jaén, — Axa, Fátima y Marién», *Canc. Barbieri*, número 17. Por lo general la vuelta se limita en estas variantes a repetir la rima del último verso del estribillo; sólo en algunos casos es represa parcial del estribillo mismo, como sucede en la citada canción de las *Tres morillas*.

Los datos del *Canc. Baena* revelan que el zéjel no sólo se componía en octosílabos, sino también en verso de arte mayor. En sus manifestaciones posteriores se le encuentra asimismo en hexasílabos en uno de los ejemplos del *Canc. Palacio*, núm. 163; en otro de Álvarez Gato, *Canc. siglo XV*, núm. 122; en el de Gómez Manrique, y en varios del *Canc. Barbieri*, núms. 127, 171, 234, etcétera. En este mismo cancionero aparece el zéjel compuesto en heptasílabos en la canción «Allá se me pusiese — do mis amores viese», núm. 259, y en eneasílabos en *Canc. Palacio*, núm. 353 y *Canc. Barbieri*, núm. 435. Además de su empleo ordinario en poesías independientes, el zéjel se aplicaba, como la canción y el villancico, a la composición de las desfechas. Dos de los ejemplos de Villasandino están descritos como desfechas de una cantiga y de un decir, *Canc. Baena*, núms. 51 y 203; los del *Canc. gral.* números 11 y 477 son desfechas de romances. En cuanto al asunto, el 70 por 100, aproximadamente, de las composiciones mencionadas son poesías amorosas; el resto se reparte por igual entre las de carácter satírico y las de sentimiento devoto.

Dos poesías satíricas de Villasandino, en metro octosílabo y en forma de zéjel, fueron citadas concretamente por Baena asignándoles el nombre de *estribotes:* «Alfonso, capón corrido, — tajar te quiero un vestido», *Canc. Baena*, núm. 141, y «Gentil, de grant coraçón, — reyd con tal repullón», *Ibid.* 196. Otra poesía en que Villasandino solicitaba mercedes entre alabanzas y burlas, en igual estrofa de zéjel octosílabo, es presentada como «dezir d'estribot»: «Señores, para el camino, — dat al de Villasandino», *Ibid.* número 219. El concepto de estribote incluía sin duda en este caso, como en los anteriores, el carácter de la composición y su peculiar forma métrica. Una ocasión en que tal concepto se refiere sólo a la forma es la poesía del mismo autor a Santa María, descrita como «cantiga de desfecha por arte d'estribote»: «Virgen digna de alabança, — en ti es mi esperança», *Ibid.* núm. 2.

En la presentación de otras composiciones de Villasandino, análogas a las citadas, Baena omitió toda alusión al estribote. Una de ellas, del mismo tono satírico y de igual forma que las de los números 196 y 219, está registrada como decir por desfecha de otro decir mayor, núm. 203. Otra de asunto amoroso y de la misma forma, aa:bbba, figura como desfecha de otra cantiga, núm. 51.

Las señaladas con los núms. 8 y 50, correspondientes a las variantes aba:cccab, llevan el nombre de simples cantigas, y las del *Canc. gral.* núms. 11 y 447, desfechas de romances, ajustadas a los tipos a*b*b:ccc*b*b y aa:bbba, respectivamente, son llamadas villancicos. Como cantigas figuran también las dos composiciones en zéjel de arte mayor, AA:BBBA, del *Canc. Baena,* una de asunto amoroso, de Pero González de Mendoza, núm. 251, y otra, satírica, de Diego de Valencia, núm. 500.

La forma aa:bbba se encuentra, pues, indistintamente, bajo los nombres de estribote, cantiga, decir y villancico, lo cual significa que la estrofa de zéjel abarcaba un campo más ancho que el del estribote satírico, aun cuando por otra parte el papel de este último, poco frecuente en los cancioneros, fuera sin duda reconocido como la manifestación más antigua, popular y característica de la referida estrofa. De las alusiones indicadas se deduce que el nombre de estribote correspondía concretamente a la poesía satírica en forma de zéjel octosílabo y que en alguna ocasión servía para designar la estrofa en sí misma, aparte del sentido de la poesía, pero su aplicación en este segundo caso de propio valor métrico no parece que llegara a adquirir carácter definitivo y general. Es posible que el empleo del estribote en composiciones tan libres y procaces como algunas de las recogidas en el *Cancionero Barbieri* fuera la causa de que se eludiera su mención en las colecciones literarias y de que acabara por desaparecer de la terminología poética. [42]

Ya se ha visto que la estructura básica del zéjel fue sometida a veces a determinadas modificaciones. Una variante en que las mudanzas constan de dos versos monorrimos en lugar del tríptico ordinario, aparece en la canción de burdel «Dale si le das, — moçuela de Carasa», formada por un estribillo abab y ocho mudanzas, ccb, ddb, eeb, etc., *Canc. Barbieri,* núm. 412; en otra canción de una sola estrofa, en la que después de la vuelta no se repite más que el último verso del estribillo, aa:bba:a, *Ibid.* número 177, y en la poesía de Antonio de Velasco para juego de estrado de las damas de la reina, compuesta de ocho estrofas como la siguiente, *Canc. gral.* Apéndice, núm. 216:

—Toma, bivo te lo dó.
—¿Para dó?
—Para ver a doña Juana.
—Vamos de muy buena gana,
que muy bien me pareció. [43]

93. Villancico.—La cantiga de estribillo del período precedente se convirtió en el villancico del siglo XV. Hasta fines de este siglo, el nombre de villancico no parece haber sido corriente para designar la forma métrica a que desde entonces se ha venido aplicando. Si se dio tal nombre a la poesía compuesta por Santillana para que la cantaran sus hijas, no se hizo en relación con su forma métrica, que es, como se ha indicado, la de un simple decir de estribillos, sino teniendo en cuenta el carácter popular de los estribillos mismos. Análoga correspondencia con el asunto se observa en el nombre de villancete dado a otra poesía del *Cancionero Stúñiga,* pág. 312, la cual no es sino una serranilla en la forma propia de la canción en serie, abba:cdcd:abba, efef:abba, etc. Los villancicos se hallan registrados con el nombre común de cantigas en el *Canc. Baena* y con el de canciones en el *Canc. Palacio.* La denominación de villancico con sentido propiamente métrico no aparece de manera regular hasta el *Canc. gral.*

En los repertorios de poesía cortesana los villancicos son más abundantes que los zéjeles y menos que las canciones y decires.

[42] El nombre árabe con que Mucáddam de Cabra, inventor del zéjel, designó los primeros versos, repetidos después de cada estrofa, fue el de *markaz,* que significa apoyo o estribo. En relación con este nombre parece el antiguo *estribote,* documentado desde Berceo a Baena, y el *estribillo,* usado después. La discusión de este punto y del parentesco con el prov. *estribo* e ital. *stramboto* ha sido ilustrada por Juan Corominas en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal,* Madrid, 1950, I, 30-39. El nombre de *repullón,* usado por Villasandino en uno de sus zéjeles, *Canc. Baena,* núm. 196, se aplicaba a la composición satírica breve de cualquier forma métrica. Los repullones de Fernando de la Torre consistían, como ya se ha indicado, en una simple redondilla, quintilla, copla castellana, etc. *(Cancionero,* ed. Paz y Melia, pág. 155).

[43] Entre las variedades del zéjel se pueden añadir la de mudanzas unísonas en todas las coplas, usada por Villasandino, *Canc. Baena,* núm. 196; la de mudanzas asonantes del *Canc. Upsala,* núm. 27, y la de los *Comendadores de Córdoba,* en versos compuestos de hexasílabos fluctuantes sin rima interior y con mudanzas de cuatro versos, BB: EEEEB, *Rivad.* XVI, 697. Otras variedades han sido indicadas por R. Menéndez Pidal, *Poesía árabe y poesía europea,* Buenos Aires, 1943, 2 ed., páginas 43-45.

Entre los varios centenares de poesías del *Canc. Baena,* los villancicos no llegan a veinte y en el de *Stúñiga* no pasan de cinco. Son más abundantes en el *Canc. Palacio* y en el *Canc. gral.,* pero donde figuran con representación más variada y rica es en la colección musical del *Canc. Barbieri.* Los villancicos del *Canc. Baena* corresponden en su mayor parte a Villansadino y se encuentran entre los primeros números de la colección, los cuales representan probablemente las composiciones más antiguas del indicado poeta.

La forma del villancico continúa ajustada fundamentalmente a los modelos practicados por Alfonso el Sabio en las *Cantigas* y seguidos por Juan Ruiz y López de Ayala en sus respectivos poemas. Desde el *Canc. Baena* al de *Palacio,* la primera parte, tema o estribillo del villancico, consta en general de cuatro versos en orden de redondilla abba, rara vez abab. Sólo tres villancicos aparecen con estribillos de tres versos, abb y aba, en *Canc. Baena,* números 9, 31 y 251, y no más de uno empieza con estribillo pareado, *Ibid.* núm. 74. En los cancioneros de *Stúñiga* y *Palacio,* los estribillos de menos de cuatro versos son igualmente escasos. Debió cambiar esta práctica en la última parte del presente período, a juzgar por lo que se observa en el *Canc. gral.* y en el de *Barbieri.* En uno y otro predominan los estribillos de tres versos y especialmente la combinación abb con rima aguda y en muchos casos con el segundo verso quebrado: «Estas noches atan largas — para mí, — no solían ser ansí», *Canc. Barbieri,* núm. 258. Sin desaparecer por completo, los de cuatro versos quedan reducidos en este tiempo a ejemplos relativamente escasos. El estribillo de dos versos, característico del zéjel en las *Cantigas* y en el *Libro de Buen Amor,* mantuvo esa misma forma en los cancioneros del siglo XV. Su uso en el villancico es excepcional en el *Canc. Baena* y muy poco frecuente en los cancioneros posteriores. Los estribillos de dos y tres versos recogidos por Santillana en su llamado villancico procedían probablemente de zéjeles antiguos.

La segunda parte, centro o mudanza del villancico, conservó la antigua forma de redondilla cdcd, en contraste con la variante cddc del tema, de la misma manera que en la canción. Pocas veces la combinación cdcd es sustituida por cddc en los villancicos del *Cancionero Baena.* Los cancioneros posteriores muestran menos regularidad en lo que se refiere a la distinta disposición de las rimas entre las dos partes indicadas. Ejemplos en que tales partes presentan la misma disposición, abba: cddc, se encuentran principalmente en el *Canc. Palacio,* núms. 124, 129, 191, etc. Son excepción las composiciones de esta especie en que la mudanza consta de más de cuatro versos. El caso en que tal parte de la canción se halla formada por seis versos en dos grupos correlativos, cde: cde, aparece en una poesía de Macías, *Canc. Baena,* núm. 307, y en otra de Rodríguez del Padrón, *Canc. Stúñiga,* pág. 42.

En la disposición de su tercera parte, formada por los versos de enlace y vuelta, el villancico ofrece mayor variedad de combinaciones que en las partes anteriores. El modelo frecuente en las *Cantigas* en que intervienen cuatro versos, alguno de los cuales rima con la mudanza y otros son sueltos o riman entre sí, quedando el último como vuelta al tema inicial, se da en la mayor parte de los villancicos de *Canc. Baena* y *Canc. Palacio.* En la primera de estas colecciones, ejemplos de Villasandino, Arcediano de Toro, Diego de Valencia y Garcí Ferrández de Jerena responden regularmente a los esquemas abba: cdcd: deea y abab: cdcd: deeb, núms. 24, 313, 499, 560, etc. Ejemplos análogos de Montoro, Pero Cuello, Suero de Ribera, Santa Fe y otros abundan en *Canc. Palacio.* núms. 129, 161, 191, 251, etc. El tipo abba: cdcd: deea se halla también en *Canc. Barbieri,* núm. 188.

Existía una armonía entre la terminación y el principio del villancico. Cuando el tema se reducía a menos de cuatro versos, el final experimentaba la misma abreviación. El final de tres versos hacía rimar dos con la mudanza y uno con el tema, abb: cdcd: cdb, *Canc. Baena,* 9, o bien uno con la mudanza y dos con el tema, aba: cdcd: cba, *Ibid.* núm. 31. En *Canc. Barbieri* y *Cancionero gral.,* donde predominan los villancicos con tema de tres versos, de los cuales el primero es suelto y los restantes pareados, la terminación dedica ordinariamente su primer verso a enlazar con la mudanza y los dos siguientes a concertar con el tema, abb: cddc: cbb, *Canc. Barbieri,* núms. 82, 89, 130. Cuando el tema era un estribillo pareado, uno de los dos versos finales enlazaba con la mudanza y otro servía de vuelta al estribillo, aa: bccb: ba, *Ibid.* números 255, 363, 373.

Al lado de estas normas se encuentran ejemplos que se desvían más o menos del orden indicado. Un villancico de Villasandino hace figurar en la terminación, delante de la vuelta, tres versos monorrimos, sin enlace con la mudanzá, abba: cdcd: eeea, *Cancionero Baena,* núm. 18; dos de don Álvaro de Luna reducen a un pareado los versos intercalados sin enlace en ese mismo lugar, abba:

cddc:eea, *Canc. Palacio,* 173 y 194, y otro del Vizconde de Altamira sitúa un simple verso suelto entre la mudanza y la vuelta, abb:cddc:ebb, *Canc. gral.,* núm. 639.

En la representación escrita del villancico, como en la del zéjel, el tema o estribillo se situaba al principio de la composición y las estrofas terminaban en sus respectivos versos de vuelta. Al cantar el villancico, el tema o estribillo se repetía después de cada estrofa, con lo cual se completaba la unidad de la copla. La repetición se da por consabida en la lectura, aunque no se realice de manera efectiva. En la segunda mitad del siglo XV, fue costumbre terminar en algunos casos las estrofas del villancico con represa del último o últimos versos del tema, aplicando la misma práctica usada también de vez en cuando en la canción. Los villancicos en que las estrofas terminan con vuelta son más numerosos que los que terminan con represa. No figura ningún ejemplo de estos últimos en el *Canc. Baena.* En el de *Stúñiga* hay un ejemplo con represa del último verso, pág. 186, y otro con represa de los dos últimos, pág. 101. Abundan relativamente los villancicos con represa en el *Canc. Barbieri.* La represa de un solo verso se suma de ordinario a los versos de enlace y vuelta, *Canc. Barbieri,* números 79, 84, 92, etc. La de los versos suele seguir inmediatamente al verso de enlace, omitiéndose el de vuelta, *Ibid.* núms. 70, 101, 139, 146, etc.

El villancico se componía en metros de ocho o seis sílabas. Su asunto era amoroso o devoto. Coincidía con el zéjel en su preferencia por los temas de tono popular, aunque cultivaba también los conceptos cortesanos de la canción. Desde el punto de vista métrico, el villancico y el zéjel se diferenciaban por la forma de la mudanza, redondilla en el primero y terceto monorrimo en el segundo; además, el tema o estribillo, que en el villancico constaba generalmente de tres o cuatro versos, en el zéjel se limitaba de ordinario a dos, y los versos de enlace entre la mudanza y la vuelta, de uso corriente en el villancico, no figuraban con regularidad ni frecuencia en la composición del zéjel. Confirma la distinción el hecho de que el nombre de estribote, aplicado al zéjel satírico, no se diera a ninguna clase de villancico. Con análoga claridad se distinguía el villancico de la canción, aunque ambos se asemejaran en las líneas de sus temas y mudanzas; los versos de enlace y vuelta del villancico, tan diferentes de la correlación de rimas entre el principio y el fin de la canción, eran materia suficiente para separar una forma de otra.

94. ROMANCE.—Los romances empezaron a ser admitidos en los cancioneros desde la segunda mitad del siglo XV. Se hallan en número considerable en *Canc. Barbieri* y *Canc. gral.* Algunos de ellos, mencionados como romances viejos, son objeto de refundiciones y glosas. Entre los compuestos al fin del presente período, es rasgo corriente de influencia culta la sustitución de la asonancia tradicional de los versos pares por la rima uniformemente consonante de esos mismos versos. La diferencia resalta, por ejemplo, entre la asonancia de la versión antigua del romance de *Rosafresca,* registrado en *Canc. gral.,* núm. 437, y la consonancia de su reelaboración posterior, *Ibid,* núm. 469.

En la disposición de los versos, continuó apareciendo como unidad métrica y semántica la pareja de octosílabos, aunque con frecuencia tales unidades se sumaran en cuartetas. La medida del octosílabo del romance, generalmente uniforme, no llegó a excluir por entero su antigua fluctuación. Se practicaba esta libertad en los romances más que en los demás géneros de poesías octosílabas, como se ve comparando, por ejemplo, las canciones y decires de Carvajales, en *Canc. Stúñiga,* en metro regular casi sin excepción, con los romances del mismo autor sobre su prisión y sobre las quejas de la reina de Aragón, esposa de Alfonso el Magnánimo, *Ibid.* págs. 321 y 364, donde los eneasílabos alternan con los octosílabos en considerable proporción: «Et dióme por marido un César — que en todo el mundo non cabía», «Non nasció por ser regido — mas por regir a quien regía», etc. Con la *Serranilla de la Zarzuela* hizo su aparición el romance hexasílabo, el cual por su parte admitía a veces la intercalación del verso de siete sílabas.

Sobre algunos romances se compusieron desfechas en forma de zéjeles, villancicos o canciones. De los dos de Carvajales, el de la prisión lleva como fin una quintilla, abaab, con carácter de desfecha. Las tres coplas abab:cccb con que termina el de la reina de Aragón forman parte inseparable del relato; se distinguen por las rimas de la parte anterior de la composición, pero carecen del sentido propio e independiente de la ordinaria desfecha. La adición de complementos líricos empezó a practicarse también mediante estribillos asociados a los romances de diversas maneras.

Lo más corriente es que el estribillo se repita después de cada cuatro versos, como muestra el conocido ejemplo del romance de la *Pérdida de Alhama*. En el de la *Cautiva*, el elemento que se inserta en ese lugar es sólo el segundo verso del estribillo con que empieza la composición: «Aquella mora garrida, — sus amores dan pena a mi vida», *Canc. Barbieri*, núm. 164. Anterior a 1500 se considera el de «Hablando estaba la reina», que se cantaba con el estribillo «Ay, ay, ay, qué fuertes penas, — ay, ay, ay, qué fuerte mal». [44] Era sobre todo frecuente el estribillo en los romances hexasílabos, los cuales se dedicaban en general a asuntos más propiamente líricos que narrativos. La parte final del estribillo «So ell encina encina, — so ell encina», se intercala después de cada cuarteta en el romancillo «Yo me iba mi madre — a la romería», *Canc. Barbieri*, núm. 402. Del mismo tipo es el que empieza con el estribillo «Por beber, comadre, — por beber», *Ibid.*, número 423. En el de «Madre, la mi madre, — el mi lindo amigo», después de los seis versos conservados se repite todo el estribillo: «Ay que non era, mas ay que non hay — quien de mi pena se duela», *Ibid.*, núm. 175.

95. Cuarteta.—Apenas se conservan muestras de las coplas que se cantaban en bailes, fiestas y rondas callejeras. En el manuscrito de un juglar se lee una cuarteta que, no obstante la deformación de alguna de sus partes, atestigua la antigüedad de un cantar actual. El texto juglaresco dice:

Del escoba la rama,
de la rama la corteza;
en el mundo todo nunca cosa más amarga
fallé que larga proveza. [45]

[44] El romance de "Hablando estaba la reina" recogía en tono de endecha la impresión producida en la Península por la muerte en accidente, en 1491, del joven infante don Alfonso, hijo de don Juan II de Portugal. Debió ser compuesto entre 1495 y 1500, según Gaston Paris, "Une romance espagnole écrite en France au XVe siècle", en *Ro*, 1872, I, 373-378.

[45] El texto con que hoy se conoce la citada copla es: "De la retama, la rama; de la rama, la corteza; — no hay bocado más amargo — que amar donde no hay firmeza". La correspondencia ha sido señalada por R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1924, pág. 304.

Algunas cuartetas deben proceder de romances que sólo dejaron estos breves fragmentos en los cancioneros musicales, como parece ser el caso de la que figura en *Canc. Barbieri*, núm. 96:

Triste ¿qué será de mí?
desamparado ¿do iría?
pues la fortuna me corre
con su mala compañía.

Alcanzó gran popularidad la copla del castillo de Montanges, glosada por fray Ambrosio Montesino, Juan del Encina y otros poetas, *Canc. Barbieri*, núm. 339:

Oh, castillo de Montanges,
por mi mal te conocí;
cuitada de la mi madre
que no tiene más que a mí.

96. Seguidilla.—Su aparición más antigua se registra, como se ha visto, entre las jarchyas hispanohebreas de los siglos XI y XII. Se encuentra en el siglo XIII, representada en versos compuestos, en los pareados del cosante gallego de Meendinho:

Sedía-m' eu na ermida de San Simón
e cercáron-m' as ondas que grandes son.

Estava na ermida ant' o altar
e cercáron-m' as ondas grandes do mar.

Martín Codax, contemporáneo y paisano de Meendinho, en uno de sus cosantes referentes al mar de Vigo, hizo uso análogo de la seguidilla, transcribiendo separadamente las dos unidades de siete y cinco sílabas comprendidas en los versos del ejemplo anterior:

Mía irmana fremosa,
treides comigo
a la igreja de Vigo
u é o mar salido.

Mía irmana fremosa,
treides de grado
a la igreja de Vigo
u é o mar levado.

Cada una de las once estrofas de la composición 134, en las *Cantigas* de Alfonso el Sabio, consta de dos seguidillas, la primera representada en cuatro versos simples y la segunda en dos compuestos:

Eles chamand' así
a Virgen comprida,
foi-lles com' aprendí
ssa razón oyda.
Et per hua vidreira con craridade
entrou na eigreia a de gran bondade.

En los ejemplos de Meendinho y Martín Codax predominan los versos alternos de siete y cinco sílabas; en los de Alfonso el Sabio se suceden los de siete y seis, aunque también la primera combinación de medidas se halla en una estrofa de la citada cantiga del rey: «qu'essa perna tallara con crueldade — et deitara no río d'essa cidade».

Dos siglos más tarde reaparece la seguidilla, con medidas de siete y seis sílabas en los versos impares y con hexasílabos uniformes en los pares, en una poesía del infante don Pedro de Portugal, 1429-1466, la cual encierra además el interés de añadir a la copla de cuatro versos un apéndice de tres, 6-7-6:

Eu tenno vountade
d' Amor me partir,
e tal en verdade
nunca o servir.
De m' ir a razón
sen aver galardón
de minna sennor.

Es de suponer que como copla de baile la seguidilla existiría no sólo en Galicia y Portugal, sino también en las demás regiones de la Península. De la misma manera que la cuarteta octosílaba,

la seguidilla pertenecía a un género de poesía que sólo hallaba lugar en los textos escritos cuando aparecía como especial elemento artístico. A esta circunstancia debe el haberse salvado del olvido la que figura en el *Canc. Upsala,* núm. 49, correspondiente al tipo 7-5-7-5, aunque en versos compuestos:

Dezidle al caballero que non se quexe,
que yo le doy mi fe que non lo dexe.

El hecho de haber servido como tema de villancico hizo que se conservara la del *Canc. Herberay* (Gallardo, *Ensayo,* I, col. 457), en la cual puede verse asimismo el tipo 7-5-7-5, teniendo en cuenta la posible supresión del artículo en el primer verso:

Ojos de la mi señora,
y vos ¿qué avedes?
¿por qué vos abaxades
cuando me vedes?

Otro ejemplo halló acogida entre las poesías de Álvarez Gato, quien después de enmendar el sentido profano de la copla, la utilizó como tema de un villancico devoto, *Canc. siglo XV,* núm. 115:

Quita allá, que no quiero,
falso enemigo,
quita allá, que no quiero
que huelgues conmigo.

La poesía satírica sobre Pero González, *Canc. Barbieri,* núm. 499, en que el verso de seguidilla, en unidades compuestas de 7-5 y 7-6, junto a algunas de 8-5, aparece organizado en estrofas de zéjel, revela hasta qué punto el ritmo de tal verso debía ser familiar en los medios populares. El estribillo de la citada poesía presenta además la forma 5-7-5, que más tarde se había de divulgar, de manera más definida que la anticipada por don Pedro de Portugal:

Pero González,
tornóse vuestra huerta
cuernos albares.

Mercastes la borrica de Pero Cañete
para carrear la lechuga y el rabanete;
pusistes en vuestro cinto un cañivete
para escamondar los cañaverales.

Los rasgos que aparecen a través de estos ejemplos son esencialmente los mismos que se observan en las primitivas seguidillas conservadas entre las jarchyas hispanohebreas. Constituye el fondo rítmico de la seguidilla la pareja formada por un heptasílabo y un pentasílabo, los cuales podían representarse juntos o separados. La ordinaria fluctuación de la métrica popular admitía que los versos de seis y ocho sílabas sustituyeran a veces a los heptasílabos y que los de seis pudieran asimismo alternar con los de cinco. Era corriente que los heptasílabos fueran llanos y sueltos; sin embargo, en la citada cantiga 134 de Alfonso el Sabio son agudos y rimados, y en la de don Pedro de Portugal, rimados y llanos. Los versos cortos pares, de cinco o seis sílabas, rimados entre sí, podían ser llanos o agudos. La composición ordinaria de la copla era, en suma, 7a-5b-7-c-5b. [46]

Aunque el verso de seguidilla presente unidades de igual medida silábica que las que pueden encontrarse en los variables hemistiquios del de arte mayor y aun cuando la suma de cada pareja de unidades o hemistiquios reúna generalmente doce sílabas en uno y otro metro, el orden rítmico que a cada uno caracteriza es tan contrario y distinto que no permite advertir entre ellos ninguna especie de parentesco. El verso de arte mayor posee ritmo binario con cuatro tiempos marcados, dos en cada hemistiquio; el de seguidilla es de estructura ternaria, con dos tiempos marcados en el heptasílabo y uno en el pentasílabo. El conjunto del verso de arte mayor consta de dos períodos interiores y uno intermedio; el del verso de seguidilla sólo encierra dos períodos, uno interior del heptasílabo y otro de enlace al que se incorpora el pentasílabo.

[46] En el tipo de los versos, compuestos y fluctuantes, con hemistiquios de cinco, seis, siete u ocho sílabas, y en la forma de zéjel de las estrofas, la sátira de Pero González coincide con la endecha de *Los Comendadores de Córdoba*, aunque la proporción de hexasílabos sea en esta última mayor que en aquélla. Una y otra se imprimen de ordinario representando sus hemistiquios como versos simples, sin atención a la estructura de la estrofa. En cuanto a la terminación de los heptasílabos, regularmente llanos, es de notar el testimonio de la citada cantiga de Alfonso el Sabio, en que los heptasílabos son agudos, y la seguidilla del *Canc. Upsala*, núm. 49, en que intervienen uno llano y otro agudo.

Añádase que en el metro de arte mayor, las cláusulas rítmicas son seis, tres en cada hemistiquio, mientras que en el de seguidilla son cinco, tres en el verso largo y dos en el corto. La predominante proporción de los hexasílabos acentuados en segunda y quinta, reforzada por la de los pentasílabos adónicos, determina, como es sabido el característico ritmo dactílico del arte mayor; en el verso de seguidilla, la disposición de acentos y cláusulas y el efecto de su movimiento corresponden principalmente al tipo trocaico. Cuando los hemistiquios del arte mayor desnivelan su igualdad, es lo corriente que el primero resulte más breve que el segundo, al contrario que en la seguidilla donde el segundo es regularmente más breve que el primero. Es notorio en fin el contraste entre el compás firme y marcial del arte mayor y el movimiento ligero y airoso de la seguidilla. [47]

La división ternaria del período rítmico diferencia al verso de seguidilla no sólo del arte mayor, sino de cualquier otra variedad del dodecasílabo y de los demás metros españoles. Carece asimismo de semejante, al parecer, en la métrica de las demás lenguas. En todo tiempo la seguidilla, como forma métrica, ha pertenecido al baile más que a la poesía. Su estructura debe haber resultado de la natural adaptación de la letra a los tiempos y giros de la música bailada. Confirma esta dependencia el apoyo mudo que constituye de ordinario el primer tiempo marcado de los versos impares de la copla, lo mismo en la lectura que en el canto. El heptasílabo en serie uniforme o en combinación con el endecasílabo, así como en los hemistiquios del alejandrino, es un metro de ritmo binario cuyo período empieza en la primera, segunda o tercera sílaba. Sólo al asociarse con el pentasílabo en el verso de seguidilla, el heptasílabo inicia su período rítmico con la síncopa correspondiente al referido apoyo mudo.

Se produce generalmente la síncopa inicial aun cuando el hep-

[47] La hipótesis de la correspondencia del verso de seguidilla con el de arte mayor, mediante el artificio de la ley de Mussafia, del empleo ocasional de la catalexis y del supuesto de una incomprobable base de ritmo dactílico, fue propuesta por F. Hanssen, "La seguidilla", en *AUCh*, 1909, CXXV, 697-796, y seguida por Henríquez Ureña, *Versificación*, 88-151; por Dorothy Clotelle Clarke, "The early seguidilla", en *HR*, 1944, XII, 211-222, y por Le Gentil, *Les formes*, 440-449.

tasílabo lleve acento prosódico en su primera sílaba: «Quita allá, que no quiero». Es más fácil y más corriente tal giro cuando la primera sílaba es inacentuada, como de hecho sucede en la mayor parte de los casos. El situar sobre la primera sílaba el tiempo marcado resta al verso de seguidilla uno de sus efectos más característicos. En el segundo período se suman la terminación del heptasílabo y las sílabas anteriores al último acento del pentasílabo o hexasílabo que completa la pareja métrica, además de la cesura o pausa que pueda ocurrir entre las dos partes del conjunto:

‘ De	zil deal	ca ba	**lle** ro	— que	no se	**que** xe	
(22) 10	20 17	15 12	23 19	(14) 16	18 14	27 22	(48)
32	37	27	42	30	32	49	48
96			**104**			**97**	

‘ que	yo le	doy mi	**fe**	— que	no la	**de** xe	
(20) 12	18 14	21 13	30	(16) 15	23 16	28 20	(45)
32	32	34	30	31	39	48	45
98			**100**			**93**	

Se adaptan sencillamente a las partes y tiempos de este ejemplo todas las seguidillas de cuatro versos antiguas y modernas, desde las de Judá Leví y sus contemporáneos hasta las más recientes. Cuando el pentasílabo es sustituido por un hexasílabo, como en «quita allá, que no quiero — que huelgues conmigo», la primera sílaba del hexasílabo cubre la pausa que a manera de breve síncopa precede al pentasílabo en el período de enlace entre las dos partes del verso. La sustitución de los heptasílabos impares por versos de seis u ocho sílabas se reajusta asimismo mediante el alargamiento o reducción de la pausa indicada. Se trata en este caso de sustituciones que sólo se producen ocasionalmente. Un metro de tiempos binarios no se acomoda de manera sostenida al molde de la seguidilla sin deformación de su propio carácter. Análoga dificultad ofrece tratar de ajustar la seguidilla al compás de dos tiempos. [48]

[48] No es necesario advertir que las presentes explicaciones se refieren a la seguidilla como poesía leída o dicha. Su música, en la transcripción ordinaria de los cancioneros folklóricos, presenta numerosas variantes

97. Grupos vocálicos.—Hizo considerable progreso la reducción del hiato en los grupos de vocales, pero aún durante la primera mitad del siglo XV continuó en cierto grado la resistencia a la sinalefa, especialmente entre los poetas que alcanzaron en su juventud los últimos tiempos del período de clerecía. El hiato se practicaba sobre todo cuando llevaba acento alguna de las vocales del grupo: «Que me oya mi rogança», *Canc. Baena*, número 2.

En los grupos inacentuados, el empleo de la sinalefa, aunque más extendido, tampoco había llegado a establecerse de manera regular. En pocas poesías octosílabas de Villasandino dejan de encontrarse casos de hiato de este tipo: «En ti es mi esperança», «Sinon vuestra amistad», «Como al predestinado», *Canc. Baena*, núms. 2, 9, 58. Más que Villasandino, Imperial oscilaba entre la sinalefa y el hiato en esta clase de grupos. Son también abundantes en los octosílabos de Fernán Pérez de Guzmán los conjuntos de vocales inacentuadas empleados sin reducción silábica: «Esta espantosa pena», «Conviene a ser tornada», *Canc. Baena*, número 573.

Juan de Mena participó igualmente de ese género de oscilación, a juzgar por la relativa abundancia de hiatos inacentuados que alternan con las sinalefas en los octosílabos de su poesía sobre *Los pecados mortales*, donde se registran, entre otros casos, «A mi bivo entender», «Pues de aquí se nos sigue», «Tanto que pierde el tino», *Canc. siglo XV*, núm. 13. Son menos frecuentes los hiatos de esta especie en las poesías y decires de Santillana, hecho que contribuye a hacerlas parecer más próximas a la lengua moderna.

Los poetas de la segunda mitad del siglo completaron esta evolución liberándose del viejo convencionalismo que tanto había venido perturbando la prosodia del verso desde los tiempos de Berceo. Hiatos inacentuados, como los de los ejemplos anteriores, son excepcionales en las poesías de Gómez Manrique, Jorge Man-

dentro de las líneas generales de su ritmo trocaico y período ternario. Es posible someter de propósito la lectura de la seguidilla al compás binario si se admite la violencia que tal medida ejerce sobre la naturalidad de la interpretación.

rique, Ambrosio Montesino, Rodrigo de Cota, etc. Adoptando la actitud opuesta al hiato, Álvarez Gato solía dar preferencia a la antigua tradición popular de la elisión: «Dezisme c'os hable en seso», «Y m'avés tornado loco», «Por ende n'os escusés», «D'un amor así a la llana», *Canc. siglo XV*, núms. 61, 62.

98. Ametría.—El principio de las sílabas contadas de los primeros poetas de clerecía había experimentado cierto descenso durante el siglo XIV. La gaya ciencia fortaleció en unos casos la observancia de la regularidad silábica y en otros la trató con relativa libertad. El grado más alto de disciplina correspondió a la medida del octosílabo. Es sin embargo considerable el número de casos que, en las composiciones de esta clase de verso, se apartan de la medida normal.

En un repaso no exhaustivo de las cantigas y decires octosílabos del *Canc. Baena*, se han recogido más de setenta eneasílabos y la mitad aproximadamente de heptasílabos. Resultados semejantes se han obtenido en el examen de los cancioneros de *Stúñiga* y *Palacio*. Se trata de versos que no se pueden reducir al molde octosílabo mediante apócopes, hiatos o sinalefas ni se hallan en circunstancias de compensación respecto a los versos inmediatos. Tampoco hacen sospechar que sean debidos a errores de copia. La proporción de irregularidad es notoriamente elevada en el romance de Carvajales acerca de la reina de Aragón, abundante en eneasílabos, y en el perqué de don Diego Hurtado de Mendoza, marcadamente inclinado al heptasílabo.[49]

El arte mayor, por su parte, fundado en la simetría de sus cuatro apoyos rítmicos, relegaba a segundo término, como se sabe, la medida silábica. Al lado de sus tipos predominantes de 6-6 y 5-6, alternaban los de 5-5, 6-7, 7-6, 7-7, etc. Ningún género de correspondencia cabe aplicar que reduzca tales desigualdades a la uniformidad silábica. Los versos se equilibran entre sí rítmicamente por la equivalencia cuantitativa de sus períodos, sin dejar de ser desiguales por el número de sílabas. Conscientes de tal

[49] Hasta en un poeta tan conocedor de la técnica del verso como Pero Guillén se encuentran casos como el siguiente, de *Los siete salmos penitenciales*, donde en lugar del octosílabo figura un eneasílabo cuya supermetría se suma con la de las cinco sílabas en vez de cuatro del pie quebrado inmediato: "Con penitencia verdadera — quebrantaré — esta espina y mostraré — la carrera". *Canc. gral.*, núm. 26, estr. 27.

desigualdad, Juan de Mena se esforzó en condicionarla y Santillana en suprimirla.[50]

Con fluctuación semejante a la del octosílabo fueron tratados el hexasílabo en los romancillos y villancicos y los heptasílabos y pentasílabos en las seguidillas. El pie quebrado aparece en forma amétrica, con medidas variables entre tres y seis sílabas, sin correspondencia compensatoria con el verso precedente, en el *Dezir de Moxica*, composición dialogada del *Canc. Stúñiga*, págs. 146-150.

Eran campo abierto para la mezcla de versos distintos los discores y los estribillos. El discor de Villasandino, «Sin falla — me conquiso», *Canc. Baena*, núm. 23, hace figurar en sus cuatro estrofas medidas variables desde tres a ocho sílabas. Análoga variedad de versos se observa, como se indicó anteriormente, en los demás discores, castellanos y gallegos, del mismo autor. Entre los estribillos, aparte de los formados por pareados iguales de seis, ocho o nueve sílabas, se encuentran numerosos casos en que intervienen dos versos diferentes. Con frecuencia, el primer verso es más largo que el segundo, como muestran los siguientes ejemplos del *Canc. Barbieri*, 6-5, «Las mis penas, madre — de amores son», 48; 7-4, «Reina madre de Dios, — oidnós», 279; 8-3, «Serviros ya y no oso, — so mozo», 263; 8-4, «Mi ventura, el caballero, — mi ventura», 103; 8-5, «El amor que me bien quiere — agora viene», 98; 8-6, «Si la noche es temerosa — ¿quién la dormirá?» 192; 9-4, «El abad que a tal hora anda — ¿qué demanda?» 454; 10-9, «Gritos daban en aquella sierra, — ay, madre, quiero m'ir a ella», 401. Son menos variadas las combinaciones en que el segundo verso es más largo que el primero; las más repetidas son: 8-9, «No desmayes corazón — que tus amores aquí son», 191; 8-10, «Aquella mora garrida, — sus amores dan pena a mi vida», 164; 9-10, «D'aquel fraire flaco y cetrino, — guardaos due-

[50] La hipótesis en que Le Gentil supone al arte mayor como resultado del conflicto entre el modo de contar las cesuras del endecasílabo en provenzal y francés, combinado con las equivalencias numéricas de la ley de Mussafia, aun respondiendo a principios contrarios al reconocimiento efectivo de la ametría tradicional, no deja de conceder cierta parte, en la formación del citado verso, a la posible influencia de la fluctuación silábica del mester de clerecía y a la acostumbrada libertad métrica de la juglaría indígena, según se deduce de varios pasajes de *Les formes*, 408-439.

ñas dél que es un malino», 435. En cuanto a los de tres versos, además de la forma corriente de terceto regular octosílabo o con quebrado interior, son también abundantes los de medidas mezcladas, 5-6-8: «Ay, que non era, — mas ay, que non hay — quien de mis penas se duela», 176; 6-5-8. «Sola me dejaste — en aquel yermo, — villano, malo, gallego», 420; 6-6-8: «Que bien me lo veo — y bien me lo sé, — que a tus manos moriré,» 91; 8-5-10: «Aquel caballero, madre, — si morirá, — con tan mala vida como ha», 227.

Otros testimonios revelan, de manera aún más significativa, hasta qué punto la versificación amétrica, con caracteres semejantes a los de la antigua lírica juglaresca, continuaba manifestándose en los medios propios de la tradición popular. Se puede recordar en este sentido el cosante de «Al alba venid», con sus versos fluctuantes entre seis y nueve sílabas, *Canc. Barbieri*, núm. 6. En las ocho estrofas de zéjel de la canción satírica del fraile maligno, *Ibid.* núm. 435, se mezclan medidas de 9, 10, 11 y 12 sílabas, como ya se hizo notar. Corresponden a esta misma clase de versificación algunas de las aludidas canciones burlescas en deformadas lenguas extranjeras registradas al fin del *Canc. Barbieri*. Se distingue por la libertad de su ametría el debate sentimental de *La alegría y el triste amante*, atribuido a Rodríguez de la Cámara, *Canc. Herberay* (Gallardo, *Ensayo*, I, 523), en cuyas redondillas, de tipo abab, alternan versos de distintas medidas: 4-9-5-8, 8-5-8-4, 6-7-5-8, etc.

99. Polimetría.—Se practicó de manera general la sujeción de cada una de las estrofas de una composición al mismo esquema métrico adoptado al principio de la serie. Se siguió tal norma tanto en las mudanzas de los zéjeles, villancicos y canciones como en los extensos decires de arte mayor y menor y hasta en las coplas de los discores. La uniformidad de la estrofa fue en realidad más regular que la de los versos. El tema o estribillo, ordinariamente, y la finida en muchos casos, eran los únicos elementos que se apartaban de la simetría de las estrofas en las composiciones respectivas.

Algunos decires en que figuran dísticos o redondillas entre las coplas castellanas o de arte menor fueron mencionados al aludir a los precedentes de la glosa. En un decir de Gómez Pérez, en arte mayor, *Canc. Baena*, núm. 353, cada copla va seguida por un dístico octosílabo. Villasandino asoció estos dos metros en otro decir de arte mayor terminado por una redondilla como finida, *Ibid.* núm. 39. Pérez de Guzmán mezcló coplas de arte mayor y menor en su *Tratado de vicios y virtudes* y en su *Confesión rimada*. El cambio de estrofa y metro aparece practicado con propósito artístico en el poema *Claro escuro*, de Juan de Mena, *Canc. gral.*, núm. 58, compuesto de ocho octavas de arte mayor, ABAB: BCCB, combinadas en orden alterno con otras ocho estrofas de once versos octosílabos y quebrados, dedde: fg*h*fg*h*; las primeras presentan en estilo elevado ejemplos mitológicos de amor y dolor y las segundas comentan paralelamente y en tono común las experiencias del autor respecto a esos mismos sentimientos.[51] Corresponden a un efecto semejante las estrofas de once octosílabos con que terminan los capítulos en arte mayor del *Retablo de la vida de Cristo*, de Juan de Padilla, *Canc. siglo XV*, núm. 161.

El *Juego de cartas*, de Fernando de la Torre, se desligaba por su propio objeto del principio de uniformidad al representar las cartas de la baraja por estrofas cuyo número de versos correspondía en cada caso al valor de la carta respectiva. A la espontaneidad familiar de la ocasión debió obedecer el hecho de que en una poesía de Tapia, contestando al deseo de sus hermanas que le pedían unas obras suyas, después de tres coplas reales, empleara una estrofa de doce versos en dos sextillas distintas y terminara con una copla de pie quebrado y una quintilla.

La polimetría dramática de Gómez Manrique respondía probablemente a una larga y oculta tradición enlazada con el lejano testimonio del *Auto de los Reyes Magos*. En su *Representación del Nacimiento*, a cada grupo de personajes se le asignan distintas estrofas: San José, la Virgen y los arcángeles se expresan en coplas castellanas: los símbolos de la Pasión, en redondillas, y los pastores, en tercetos octosílabos o en coplas mixtas de redondillas y tercetos; la representación termina con una canción de cuna en estrofas de zéjel hexasílabo. El papel diferenciador de la estrofa la aplicó en otra ocasión el mismo Gómez Manrique, mediante la variedad de cuartetas y quintillas que siguen a las coplas respec-

[51] Otra poesía de Juan de Mena que empieza "Al hijo muy claro de Hyperión", formada por diez coplas de arte mayor, ABAB:BCCB, y otras diez de arte menor, abab:bccb, combinadas en orden alterno, repite el mismo contraste de *Claro escuro* entre episodios mitológicos y sentimientos personales, *Canc. siglo XV*, núm. 19.

tivas, para distinguir entre sí los siete grupos de sus *Clamores para los días de la semana, Canc. siglo XV,* núm. 364.

Bajo la disciplina dominante existía, pues, manifiesta inclinación a romper la general uniformidad de la estrofa, ya fuera en servicio del asunto representado, o por voluntaria transgresión de la norma convencional, o por gusto de variedad y contraste. A estos últimos motivos debió obedecer el espontáneo e independiente ingenio de Álvarez Gato en los cambios de estrofas de algunas de sus poesías. A ninguna turbación de sentimientos puede atribuirse la mezcla de coplas de arte mayor de la invitación que dirigió a Alfonso Carrillo en nombre de sus amigos de Guadalajara, *Canc. siglo XV,* núm. 105; ni la colocación de una estrofa octosílaba mixta entre dos coplas castellanas en una poesía amorosa, *Ibid.* núm. 63, ni la asociación de otra estrofa mixta con dos coplas reales en una poesía devota, *Ibid.* núm. 113.[52]

100. Galas del trovar.—La técnica trovadoresca utilizaba diversos recursos o galas con que los poetas lucían su habilidad profesional. Entre las invenciones relativas a la rima se denominaba maestría mayor o altimetría al mantenimiento de las mismas rimas de la primera estrofa en todas las estrofas siguientes,

[52] En la lista de poemas polimétricos hay que incluir composiciones como la *Misa de amor,* de Suero de Ribera, con diversos cambios de estrofas, *Canc. siglo XV,* núm. 425; *Los siete gozos de amor,* de Rodríguez del Padrón, en que a cada gozo corresponde una estrofa distinta, *Canc. gral.,* núm. 165, y una poesía de Francisco Bocanegra, *Canc. Palacio,* núm. 42, cuyas coplas no sólo discrepan entre sí, sino que no se acomodan a ningún modelo regular. Deben recordarse asimismo la *Querella de amor,* de Santillana, y las poesías análogas de García de Pedraza, Juan de Dueñas, Gonzalo de Torquemada, Mosén Moncayo y otros poetas del *Canc. Palacio,* en que figuran redondillas intercaladas entre las coplas de cada composición. El estilo semijuglaresco de Carvajales explica la mezcla de coplas castellanas y de arte menor en una poesía en que el autor refiere los incidentes de un sueño, *Canc. siglo XV,* núm. 1026. Otra poesía análoga, con mezcla de coplas castellanas y mixtas, atribuida a Juan de Mena, presenta irregularidades de versos y particularidades de lenguaje que hacen dudosa tal atribución, *Ibid.,* núm. 47. La costumbre del tema inicial hace comprender la desigualdad de la primera estrofa respecto a las siguientes en casos como los de Cartagena y Lope de Stúñiga, *Canc. siglo XV,* núms. 908 y 969. No parece probable la relación métrica de estas poesías con los antiguos discores gallegos y provenzales, supuesta por Le Gentil, *Les formes,* 202-203.

como en las *coblas unisonans* provenzales. La sujeción a las mismas rimas, metros y estrofas era práctica obligada y ordinaria en las réplicas de recuestas y sátiras. En la media maestría sólo era obligatorio, como ya se advirtió, repetir las rimas de determinados versos, con frecuencia las del primero y último de cada estrofa. El machofembra consistía en ordenar los versos en parejas con las mismas palabras finales en forma masculina y femenina, fermoso-fermosa, o en contraste de terminaciones verbales, en -o, -a: espero-espera. Se hizo uso asimismo de la sucesión de parejas de singular y plural: buena-buenas, leal-leales.

Otros efectos se fundaban en el enlace de los versos. El leixaprende consistía en repetir la última palabra de un verso situándola al principio del siguiente. El encadenado significaba la aplicación de esa misma técnica a las estrofas, haciendo que el primer verso de cada una fuera repetición total o parcial del último de la estrofa anterior. De ambos modos de enlace de estrofas había hecho uso anteriormente Juan Ruiz en la *Serrana de Riofrío,* 987-992, y en una cantiga de loores, 1673-1677. A estos recursos se sumaba en su aspecto métrico la construcción gramatical de la anáfora, basada en la colocación reiterada del mismo vocablo al principio de una serie de versos. Se empleó también el procedimiento de empezar con el mismo verso, generalmente en forma vocativa, todas las estrofas de la composición.

La maestría de las rimas y el enlace de versos y estrofas fueron frecuentes sobre todo entre los poetas del *Canc. Baena.* En la segunda mitad del siglo XV se dio preferencia a las combinaciones de orden correlativo y en especial al manzobre o asociación de vocablos derivados de la misma raíz, técnica que había de multiplicarse en la prosa de los libros caballerescos: «Ay, dolor del dolorido», «Su grand culpa lo desculpa», *Canc. siglo XV,* núms. 17 y 18. Unos versos de Juan de Mena construidos de este modo parecen haber dejado su eco en la lírica popular: «A do me quieren no quise — y quiero do no me quieren», *Ibid.,* núm. 24,3. Álvarez Gato produjo ejemplos recargados de estos juegos de palabras, como el que empieza de este modo: «No me culpes en que parto — de tu parte, — que tu obra me desparte — si me aparto», *Ibid.,* núm. 93.

Algunas de tales habilidades procedían de la poesía gallego-portuguesa; otras, de origen provenzal, fueron recibidas por in-

termedio de Cataluña y Aragón.[53] Se puede decir que la influencia de unas y otras se limitó por lo común a las composiciones breves de galantería y entretenimiento. Los complementos rítmicos empleados en las composiciones alegóricas y en los decires de doctrina moral o política consistían especialmente en paralelismos, alternancias, contraposiciones y otros efectos de simetría artística. No hay que decir que la obra en que estos recursos aparecen aplicados con mayor dominio y esmero es el *Laberinto*. Algunos versos muestran un equilibrado paralelismo: «Al gran rey de España, al César novelo», 1; «Verdad lo permite, temor lo devieda», 92. En uno de los versos más famosos de esta obra, la armonía va reforzada por la colocación de la misma palabra al principio y al fin: «Amores me dieron corona de amores», 106. En otros casos, la repetición va encerrada entre términos contrapuestos: «Alegres agora y agora enojosas», 9.

La contraposición o antítesis que interviene en algunos de estos ejemplos fue la figura aplicada con más frecuencia y con mayor variedad de formas. La simple contraposición de conceptos va a veces reforzada por la inversión del contraste, como en la definición del amor, por Jorge Manrique: «Es plazer en que hay dolores, — dolor en que hay alegría», *Canc. siglo XV*, núm. 469. Sobre el mismo asunto, Rodrigo de Cota, dilató la antítesis entre sustantivos y adjetivos contradictorios: «Vista ciega, luz escura, — gloria triste, vida muerta, — ventura de desventura, — lloro alegre, risa triste», *Ibid.*, núm. 996. A veces se trata de series de acciones contrarias, como se ve en algunos pasajes de las coplas de Hernán Mexía sobre la condición de las mujeres: «Ya se tocan y destocan, — ya se publican y esconden, — ya se dan, ya se revocan», *Ibid.*, 1533. El procedimiento aplicado repetidamente por Santillana en el *Doctrinal de privados* consiste en subrayar una

[53] Santillana indicó en su *Prohemio* que de gallegos y portugueses se habían recibido los nombres de *maestría mayor y menor, encadenado, lexaprén y mansobre* (*Obras*, ed. A. de los Ríos, págs. 41-42). La forma *dexa prende* se halla en *Canc. Baena*, núm. 340, estr. 30. Nebrija y Encina dieron amplias referencias sobre estos y otros nombres. Se trata especialmente de este punto en el estudio de H. R. Lang, "Las forma estróficas y términos métricos del *Canc. Baena*", en *Estudios "in memoriam" de A. Bonilla y San Martín*, I, 485-523. El gallegoportugués *manzobre* o *mordobre* corresponde a *maior dobre*, según Lang, y a *mosdobre*, vocablo doble, según Elza Pacheco, "Arte de trovar portuguesa", en *Revista da Facultade de Letras de Lisboa*, 1947, págs. 53-60.

acción proyectada en dos direcciones distintas: «Si queredes ser amados, — non vos teman, mas temed», estr. 12; «Fuí de la caridad — y caridad me fuyó», 23; «Ca si lo ajeno tomé, — lo mío me tomarán», 24. Una amplia antítesis de clara simetría arquitectónica entre ejemplos mitológicos y experiencias propias, con ordenado contraste de metros y estrofas, es el *Claro escuro* de Juan de Mena.[54]

101. Resumen.—La reseña que precede hace resaltar el extraordinario progreso realizado por la poesía del siglo XV en la elaboración y desarrollo de las formas métricas.

El hecho más saliente consiste en la sustitución del antiguo alejandrino por el arte mayor. El arte mayor combinó un ritmo más fijo y una medida más libre que los observados en el alejandrino. De origen gallegoportugués, ensayado en el siglo XIV y moldeado en el XV, el arte mayor alcanzó su máximo perfeccionamiento en manos de Juan de Mena. Su adopción representó la afirmación del sentido rítmico tradicional frente al principio isosilábico de la preceptiva trovadoresca.

Un cambio de especial importancia se operó, en correspondencia con la misma actitud indicada, como resultado de la reacción contra el convencionalismo del hiato que claudicantemente venía practicándose desde antiguo bajo la preocupación de la uniformidad literal del número de sílabas.

Los poetas de este tiempo realizaron la fusión definitiva del octosílabo popular y del trovadoresco, con lo cual conquistaron el título de verdaderos artífices del carácter rítmico de este metro en la forma que desde entonces se ha venido cultivando.

Aumentaron las manifestaciones del hexasílabo en serranillas, romancillos, endechas y villancicos. Tuvo escaso cultivo el eneasílabo. El heptasílabo empezó a reaparecer en las seguidillas. Desempeñó papel importante el tetrasílabo en diversas estrofas. Considerable representación tuvo también el pentasílabo en en-

[54] Sobre la anáfora, sinonimia, perífrasis, paralelismo, antítesis y otras figuras del *Laberinto*, véase María Rosa Lida de Malkiel, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, 1950, págs. 159-230. El recurso de expresión apoyada, empleado por Juan de Mena en las estrofas octosílabas de *Claro escuro*, fue repetido por Álvarez Gato: "Padecí, yo padecí — los tristes dolores tristes", "Y probé, por vos probé — lo que nunca nadie hizo". *Canc. siglo XV*, núm. 78, estrs. 6 y 8.

dechas, coplas de pie quebrado y seguidillas, sin contar su presencia entre los hemistiquios del verso de arte mayor.

En la medida del octosílabo y de los demás metros inferiores al de arte mayor se atendió generalmente a la regularidad silábica. Observaron esta práctica de manera uniforme Santillana, Juan de Mena, Gómez Manrique y otros poetas. Hubo sin embargo durante todo el siglo escritores que, como en el período anterior, solían proceder con criterio menos riguroso sin preocuparse de que de vez en cuando algún verso discrepase de la medida normal. La tradición amétrica se manifestó con mayor libertad en cosantes, estribillos, sátiras juglarescas y otras composiciones de carácter popular.

Las formas métricas más usadas en la lírica cantada fueron el zéjel, el villancico y la canción. Las dos primeras eran antiguas en la poesía hispánica; la canción tenía precedentes en López de Ayala y en Alfonso XI y primeramente había servido en las *Cantigas* de Alfonso el Sabio antes de ser usada en la danza provenzal y en el virelai francés. En el siglo XV, las tres formas citadas, a la vez que intensificaron su cultivo, simplificaron sus variantes y establecieron sus líneas distintivas con preponderante uniformidad.

En los decires octosílabos, generalmente leídos, como los de arte mayor, se emplearon las coplas de arte menor, reales, castellanas, mixtas y de pie quebrado, reelaboradas sobre los modelos provenzales recibidos a través de Galicia, Aragón y Cataluña. Entre las múltiples variedades de estrofas de este género usadas por el mismo tiempo en otras lenguas, los poetas castellanos concentraron su preferencia sobre un número de tipos relativamente limitado en que figuran la redondilla y la quintilla como componentes esenciales. Éstas, por su parte, se usaron poco como unidades estróficas con individualidad propia.

Después de varios ensayos de inserción, referencia y correlación de textos, hizo su aparición la glosa, en la que, a base de técnicas semejantes a la de la canción, se produjo una amplia construcción de líneas simétricas, compuestas de una redondilla como tema y cuatro estrofas de comentario, una y otras ligadas entre sí por la represa de un verso de la redondilla en cada una de las estrofas.

En nivel menos notorio se señaló también la presencia del perqué, destinado a desempeñar extenso papel en la poesía satírica mediante el original efecto de sus trabados y contrapuestos dísticos.

Se reconoció y adoptó la forma del romance y se trató de revestirla de apresto literario mediante la regularidad métrica, la rima consonante y la adición de desfechas y estribillos líricos.

Fue igualmente objeto de atención e imitación el peculiar ritmo de la seguidilla, recogido de coplas de baile y canciones narrativas de tipo popular.

Bajo influencias de otro orden, Imperial y Santillana trataron de enriquecer este cuadro con la introducción del endecasílabo italiano.

No obstante el variado repertorio de sus coplas, se observa que los poetas de este período pusieron más interés en los versos mismos que en sus combinaciones estróficas. Sin dejar de participar en las corrientes de su tiempo, evitaron el exceso de artificio y virtuosismo formal que por entonces imperaba en la métrica de otras lenguas. La eficacia de su esfuerzo quedó impresa sobre todo en la elaborada y fecunda estructura rítmica de los dos metros básicos de su poesía.

RENACIMIENTO

102. INFLUENCIA ITALIANA.—Las antiguas relaciones culturales entre Italia y España se intensificaron desde mediados del siglo XV. Numerosos escritores españoles residieron en Italia y convivieron con los literatos de este país, atraídos por el brillo de la corte napolitana, primero durante el reinado de Alfonso el Magnánimo y después bajo el gobierno de los virreyes castellanos. A la influencia de Dante y Petrarca se sumó la de Ariosto, Tasso y otros autores. [1]

Entre las varias experiencias que las letras españolas recogieron de Italia en el período indicado, ninguna se destaca de manera tan definida como la adopción del verso endecasílabo con todo el cortejo de sus variadas estrofas. En ningún otro momento de la historia de la versificación española, se puede señalar un acontecimiento de semejante importancia. No obstante la antigüedad del cultivo del endecasílabo en las demás lenguas romances, incluyendo el catalán y el gallegoportugués, los ensayos de acomodación de este verso al castellano, anteriores al siglo XVI, fueron tan escasos y aislados como se ha visto en los capítulos anteriores.

Las circunstancias que determinaron el nuevo y definitivo intento fueron hechas conocer por Juan Boscán, en carta a la Duquesa de Soma, al referir cómo una conversación con Andrea Navagiero, embajador de Venecia, en Granada, 1526, le decidió a acometer aquella empresa. La cooperación de Garcilaso de la Vega fue parte principal en el éxito con que realizaron su común

[1] Se incluyen en este período los poetas del siglo XVI fallecidos antes de 1600. Las citas más frecuentes se refieren a los siguientes: Juan del Encina, 1468-1529; Gil Vicente, ¿1470-1536?; Cristóbal de Castillejo, 1490?-1550; Juan Boscán, 1490?-1542; Garcilaso de la Vega, 1503-1536; Diego Hurtado de Mendoza, 1503-1575; Gutierre de Cetina, 1520?-1557; Jorge de Montemayor, 1520?-1561; Fray Luis de León, 1528?-1591; Fernando de Herrera, 1534?-1594; Luis Barahona de Soto, 1548-1595; San Juan de la Cruz, 1549-1591; Francisco de la Torre, segunda mitad del siglo XVI.

propósito. El ejemplo de Boscán y Garcilaso fue inmediatamente seguido por Diego Hurtado de Mendoza, Hernando de Acuña y otros poetas. No se trataba simplemente de enriquecer la métrica con un verso no acostumbrado, sino de introducir todos los elementos de un estilo nuevo. Boscán supo advertir esta significación al recordar las dificultades con que tropezó en su delicada tarea.

A medida que se extendió el endecasílabo, fue perdiendo terreno el verso de arte mayor. Al lado del endecasílabo renació el verso de siete sílabas, apenas recordado desde la desaparición del alejandrino. Tales cambios recibieron general acogida, a pesar de la oposición de Cristóbal de Castillejo, autor de la sátira «Contra los que dejan los metros castellanos y siguen los italianos», y de la burlesca crítica que Gregorio Silvestre dedicó al mismo tema en su *Visita de amor*. En todo caso el endecasílabo no dejó de ser considerado como metro extranjero hasta que se borró el recuerdo del verso de arte mayor y de las coplas reales, castellanas y de pie quebrado que representaban la tradición métrica del siglo XV.

Endecasílabo

103. Acentos prosódicos.—El verso sáfico de la poesía clásica se empleó durante la Edad Media especialmente en composiciones de carácter religioso. Otro verso de medida semejante, el senario yámbico, alternaba con el sáfico en la misma clase de asuntos. El primero es considerado como base del endecasílabo romance acentuado en cuarta y octava: «Como epitafio de la ninfa bella», Garcilaso, Égloga III, 239; al segundo se le señala como modelo de la variedad acentuada en sexta: «Que la curiosidad del elocuente», *Ibid.*, 48.[2]

Son escasos relativamente en las manifestaciones ordinarias del endecasílabo los versos que sólo constan de los acentos indicados. Entre los 376 endecasílabos de la citada égloga de Garcilaso, sólo

[2] Un resumen histórico del endecasílabo desde sus primeras manifestaciones en español hasta Boscán se encuentra en Menéndez y Pelayo, *Ant.* XIII, 161-239. Estudios especiales: P. Henríquez Ureña, "El endecasílabo castellano", en *RFE*, 1919, VI, 132-157; y *BAAL*, 1944, XIII, 725-824; Rubén del Rosario, *El endecasílabo español*, Río Piedras, Puerto Rico, 1944; Julio Saavedra Molina, *Tres grandes metros: el eneasílabo, el tredecasílabo y el endecasílabo*, Santiago de Chile, 1946.

19 presentan únicos acentos en las sílabas cuarta y octava y no más de tres se limitan exclusivamente al de la sexta, aparte por supuesto del acento fijo final. En muchas poesías no se encuentra ningún verso cuya acentuación se ajuste precisamente ni al tipo 4-8-10 ni al 6-10.

Contra lo que podría esperarse, las combinaciones de tres acentos que se dan con más frecuencia en la égloga aludida como ejemplo son 2-6-10, 3-6-10 y 4-6-10. Cualquiera de ellas es más abundante que la de 4-8-10. Frente a los 19 casos de esta última, sólo la variante 4-6-10 suma 38 versos: «Por el Estigio lago conducida», 14. En algunas combinaciones de este número de acentos no corresponde ninguno a la sílaba sexta ni se juntan tampoco bajo tal situación la cuarta y octava: 2-4-10, «Los blancos cuerpos cuando sus oídos», 283; 2-8-10, «Lo menos de lo que en tu ser cupiere», 31.

Por otra parte, el 33 por 100 de los versos de la referida composición son endecasílabos que contienen cuatro acentos; el orden 2-6-8-10 es el que se repite en mayor número de versos de esta especie: «Poniendo en su lugar cuidados vanos», 23. Además, un 7 por 100 reúnen cinco acentos bajo varias combinaciones distintas, a una de las cuales corresponde el siguiente ejemplo: 1-2-6-8-10, «No quiso entretejer antigua historia», 196.

Aparecen tres casos con seis acentos cada uno, asimismo bajo combinaciones diferentes; una de ellas es 1-3-4-6-8-10: «No perdió en esto mucho tiempo el ruego», 89. Por el contrario, ningún verso de esta égloga corresponde a la variedad acentuada en 4-10, usada en otras poesías por el mismo Garcilaso y por otros autores y considerada por Henríquez Ureña como probable punto de origen del endecasílabo dactílico.

En conjunto el número de combinaciones del acento prosódico en esta sola poesía sube a 54. Las variedades de toda especie cambian de un verso a otro mezclándose indistintamente entre sí. A un verso de la variedad 4-8-10 puede seguir otro con el mismo número de acentos en diferente posición, 2-6-10, 2-4-10, 3-6-10, o cualquier otro verso con mayor o menor número de sílabas prosódicamente acentuadas. En la mayor parte de las octavas de la égloga no se registran dos versos con igual acentuación y no hay en toda la composición dos estrofas que coincidan en este punto como construidas sobre el mismo orden de acentos prosódicos.

A ningún principio rítmico parece responder una materia de manifestaciones tan profusas, disconformes y variables.[3]

104. Tipos rítmicos.—El endecasílabo es el más largo de los versos simples usados en español. Su primer apoyo rítmico se sitúa sobre las sílabas 1, 2, 3 ó 4. No hay variedad de endecasílabo que reciba ese primer apoyo sobre la sexta y que deje las cinco sílabas anteriores en anacrusis. Ningún verso español admite más de tres sílabas en esa posición. El período rítmico comprendido entre el indicado apoyo y el acento fijo de la sílaba décima se divide en cuatro partes. A cada parte corresponde una cláusula de una, dos o tres sílabas. Los cuatro tipos rítmicos que de estas condiciones resultan son los siguientes:

1. Enfático. Tiempo marcado sobre la primera sílaba; apoyo intermedio en la sexta; la primera cláusula consiste ordinariamente en un núcleo dactílico que se destaca con marcado relieve; las tres partes siguientes son generalmente trocaicas; el período total suma nueve sílabas:

Todo lo alcanzará sin dar gran salto (Boscán)
Nise que en hermosura par no tiene (Garcilaso)
Miran los labradores asustados (Fray Luis de León)

2. Heroico. Empieza con una sílaba en anacrusis. Primer tiempo marcado sobre la segunda; acento intermedio en sexta; las ocho sílabas de que consta el período se reparten en cláusulas bisílabas de ritmo trocaico. El movimiento del verso se distingue por su compás llano, equilibrado y uniforme:

La noche se me hizo claro día (Boscán)
El dulce lamentar de dos pastores (Garcilaso)
En sueño y en olvido sepultado (Fray Luis de León)

3. Melódico. Dos sílabas en anacrusis. Tiempo marcado en la sílaba tercera; acento intermedio en sexta. La tercera sílaba llena el espacio correspondiente a la parte que representa. El período suma siete sílabas; después de la primera, las siguientes forman tres cláusulas trocaicas. El alargamiento de la primera sílaba, después de la anacrusis, presta a esta variedad un efecto suave y sosegado:

Sin colgar de esperanza ni de miedo (Boscán)
Alegrando la vista y el oído (Garcilaso)
Por mi mano plantado tengo un huerto (Fray Luis de León)

4. Sáfico. Tres sílabas en anacrusis. Tiempo marcado en la sílaba cuarta; asiento secundario en sexta u octava. Cada una de las sílabas cuarta y quinta ocupa una parte completa. El período consta de seis sílabas; las cuatro últimas forman dos cláusulas trocaicas. El efecto de este verso se caracteriza por su blandura y lentitud:

Cuando pesada la ciudad noș sea (Boscán)
Entre las armas del sangriento Marte (Garcilaso)
La providencia tiene aprisionada (Fray Luis de León)

Las múltiples combinaciones de acentuación prosódica del endecasílabo ordinario se reducen desde el punto de vista rítmico a los cuatro tipos anteriores. La concurrencia y conflicto de acentos puede hacer dudosa en algunos casos la clasificación correspondiente. Un mismo verso en tales circunstancias puede adscribirse a uno u otro tipo según el vocablo a que se da preferencia para destacarlo con el primer tiempo marcado. Estas oscilaciones, en todo caso, ni suelen ser frecuentes ni afectan a la base del indicado sistema.[4]

[3] Para información más completa sobre este punto, véase Tomás Navarro, "El endecasílabo en la tercera égloga de Garcilaso", en *RomPh*, 1951-1952, V, 205-211.

[4] Los esquemas rítmicos de las cuatro variedades indicadas pueden verse en el repertorio final. Sus líneas coinciden en el fondo con la doctrina clásica, sin otra diferencia que la de presentar separadamente las distintas variedades implícitas en el endecasílabo *a majore*, acentuado en sexta. En realidad la sílaba sexta representa en todos los casos el centro del período rítmico. Las circunstancias en que tales variedades se distinguen entre sí resultan en efecto del orden de las sílabas anteriores a la sexta en relación con el primer tiempo marcado. La denominación de *sáfico* está empleada con valor equivalente al de endecasílabo *a minore*, de sentido más amplio que el que la preceptiva métrica adjudica al sáfico propiamente dicho (Bello, *Métrica*, 326-331).

105. Coordinación de variantes.—Los cuatro tipos del endecasílabo común se diferencian entre sí por las modificaciones de la anacrusis y del período rítmico. El endecasílabo enfático no lleva ninguna sílaba en anacrusis; el heroico lleva una; el melódico, dos, y el sáfico, tres. El período rítmico, como se ha visto, consta de nueve sílabas en el tipo enfático; de ocho, en el heroico; de siete, en el melódico, y de seis, en el sáfico. La primera mitad del verso es la parte que cambia de un tipo a otro; la segunda mitad, a partir de la sílaba sexta, mantiene en los cuatro tipos la misma forma trocaica.

Alternan ordinariamente en las mismas estrofas las cuatro modalidades mencionadas. Sólo la forma sáfica, desde fines del siglo XVI, empezó a usarse como tipo independiente en intentos de imitación de la métrica latina. Como en todo metro de carácter polirrítmico, sirve de base a la mezcla de variantes la relativa isocronía de los tiempos marcados en la sucesión de los períodos. Se reflejan estas proporciones en el siguiente cuadro de unos versos de Garcilaso, Égloga III, 65-68.

Con **tan** ta man se dum breel cris ta **li** no
26 30 18 27 16 38 20 26 15 42 30 (98)
48 43 58 41 72 (98)
190 **170**

Ta joe na que lla par te ca mi **na** **ba**
30 22 18 25 20 32 20 20 17 38 28 (75)
70 45 52 37 66 (75)
204 **175**

que pu **die** ran lo so jo sel ca **mi** no
18 16 45 36 20 32 18 25 15 38 23 (70)
34 45 56 50 40 61 (70)
191 **171**

de ter mi **na** ra pe nas que lle **va** ba
12 18 10 62 34 32 20 28 18 40 28 (125)
40 62 34 52 46 68 (125)
194 **193**

El tipo heroico está representado por el primer verso; el enfático, por el segundo; el melódico, por el tercero, y el sáfico, por el cuarto. En el tipo melódico y en el sáfico las cláusulas monosílabas muestran un alargamiento que las iguala al promedio de las demás. Han resultado prácticamente isócronos los períodos interiores, con leve oscilación entre 190 y 199 cs. Los períodos de enlace han sido algo más breves que los interiores. Sin duda ha contribuido el tono meramente descriptivo del texto a la regularidad de las medidas entre las partes de cada verso y de los versos entre sí. En inscripciones de trozos más emocionales, afectados o dramáticos, los resultados ofrecen mayores contrastes y diferencias, sin alterar las líneas básicas de los elementos señalados.[5]

La duración del endecasílabo, considerada en el promedio de su período rítmico, representa, aproximadamente, el doble de la del octosílabo. El alejandrino y el arte mayor, aunque más breves en cuanto a la unidad rítmica de sus hemistiquios, superan al endecasílabo por la suma de los períodos interiores y de enlace de cada verso. Dentro de las variedades del endecasílabo, la impresión de rapidez y energía de la forma enfática, la equilibrada uniformidad de la heroica, el moderado compás de la melódica y la grave lentitud de la sáfica dependen de las modificaciones indicadas en relación con la primera mitad de sus respectivos períodos.

De ordinario las cuatro variedades se mezclan en proporciones distintas. La forma enfática es siempre mucho menos frecuente que las demás. Se disputan el primer lugar las modalidades sáfica y heroica, a las cuales sigue la melódica en nivel relativamente inferior. Sus diferencias de representación parecen relacionarse con el carácter de las poesías y con la inclinación de los autores. En la tercera égloga de Garcilaso el endecasílabo sáfico figura en proporción de 48,5 por 100; el heroico, 34,6; el melódico, 14,8, y el enfático, 2,1. El mismo orden se observa en la égloga primera, aunque con cierto aumento del melódico a costa del heroico. En cambio, en la larga relación de Albanio, versos 143-245 de la se-

[5] Medidas experimentales de endecasílabos de Góngora, Lope y Villegas, recitados por dos personas en inscripciones independientes, muestran sus coincidencias básicas y sus accidentales discrepancias en el trabajo de Rubén del Rosario, *El endecasílabo español*, págs. 40-52.

gunda égloga, de tono más narrativo que lírico, se eleva el heroico hasta representar por sí solo tanto como el conjunto de los demás tipos. Predomina también el heroico con marcado relieve en la epístola de Boscán a Hurtado de Mendoza, la cual además hace subir considerablemente el melódico por encima del sáfico, en contraste con las poesías de Garcilaso y con los sonetos y otras composiciones del mismo Boscán.

En la ordinaria polirritmia del endecasílabo, cada uno de sus tipos, con excepción del enfático, suele repetirse en pasajes uniformes, acusando su particular fisonomía rítmica. El heroico muestra su regular y firme compás en el siguiente cuarteto de la traducción del salmo *Coeli enarrant*, de Fray Luis de León:

Los cielos dan pregones de tu gloria,
anuncia el estrellado tus proezas,
los días te componen larga historia,
las noches manifiestan tus grandezas.

Varios tercetos de la citada epístola de Boscán, en la que describe el placer de la apacible vida doméstica y campesina, presentan uniformemente la variedad melódica:

A do corra algún río nos iremos
y a la sombra de alguna verde haya
a do estemos mejor nos sentaremos.

En mi fuerte estaré dentro en mi muro,
sin locura de amor ni fantasía
que me pueda vencer con su conjuro.

El sáfico se manifiesta de manera sostenida en varios pasajes de las poesías de Garcilaso, coincidiendo generalmente con los momentos de más tenso lirismo, como muestra el siguiente ejemplo de la égloga I, 394-399:

Divina Elisa, pues agora el cielo
con inmortales pies pisas y mides,
y su mudanza ves estando queda,

¿por qué de mí te olvidas y no pides
que se apresure el tiempo en que este velo
rompa del cuerpo y verme libre pueda?

El fondo de la versificación de fray Luis de León lo constituye el endecasílabo heroico, acentuado en segunda y sexta. Se manifiesta sobre todo el predominio de esta variedad en las traducciones bíblicas de este autor. Ocupa casi por entero las estrofas del citado salmo: «Los cielos dan pregones de tu gloria». El movimiento de esa modalidad de endecasílabo se destaca asimismo en la *Profecía del Tajo*. Entre las demás odas originales, el endecasílabo sáfico aumenta hasta equilibrar su proporción con la del heroico en el tono sereno de «Qué descansada vida» y «Alma región luciente». Este mismo equilibrio va reforzado en la oda *Del mundo y su vanidad* por la circunstancia de que en la mayor parte de los casos, de los dos endecasílabos de cada lira el primero es heroico y el segundo sáfico.

Es de notar que en las poesías endecasílabas de San Juan de la Cruz la variedad rítmica predominante es igualmente la heroica: «Con ansias en amores inflamada». El segundo lugar lo dio el poeta a la modalidad melódica, apenas usada por fray Luis, acentuada en tercera y sexta: «En secreto, que nadie me veía». La suavidad de este tipo de endecasílabo es nota característica en las canciones de este autor. Rara vez hizo uso del sáfico acentuado en cuarta y octava, pero dio relativa representación a los versos con acentos en cuarta, sexta y octava, o simplemente en cuarta y sexta, los cuales equivalen prácticamente al tipo sáfico: «Rompe la tela de este dulce encuentro», «Donde secretamente solo moras», «Porque la Esposa duerma más seguro», «Por la secreta escala disfrazada», «De la que va por ínsulas extrañas».

El tipo heroico, que podría haber sobresalido en la canción de Herrera a la victoria de Lepanto, aparece tensamente refrenado en esta composición por un ponderado sentido de armonía que combina en proporciones equivalentes las variedades heroica, melódica y sáfica.

106. Endecasílabo dactílico.—Desde el primer momento, siguiendo el ejemplo de las demás lenguas, se admitió en español

entre las variedades del endecasílabo la modalidad dactílica, ya fuera en su manifestación parcial, reducida al apoyo de las sílabas 4-7-10, o en su forma plena, acentuada en 1-4-7-10. Se hizo notar anteriormente la presencia de esta clase de endecasílabos en los ensayos de don Juan Manuel, Imperial y Santillana. Se les encuentra también alguna vez en el siglo XVI, especialmente en las poesías de Boscán, Garcilaso y Hurtado de Mendoza: «No me contento pues tanto he tardado», Boscán, Soneto XII; «¿Dó está mi cuerpo que no se presenta?» Boscán, Soneto XLVII; «Tus claros ojos, ¿a quién los volviste?» Garcilaso, Égloga I, 128; «¿Cómo pudiste tan pronto olvidarte?» Garcilaso, Égloga II, 578; «Tiempo vi yo que por una ocasión», Hurtado de Mendoza, Soneto XVII; «Hace temer con terrible sonido», Hurtado de Mendoza, Epístola II, 101; «Y si era bien, ¿para qué fue mudable?» Cetina, Soneto XLII.

No es improbable que tal variedad de endecasílabo se desarrollase sobre la base del sáfico incompletamente acentuado, con únicos apoyos en las sílabas cuarta y décima, aunque falte probar que esta especie de sáfico sea más antiguo que el endecasílabo acentuado en 4-7-10. Conviene recordar que no se confunde el endecasílabo dactílico con el tipo D-A del arte mayor, el cual aunque numéricamente sumase también once sílabas era, como queda dicho, un verso compuesto que, al contrario que el endecasílabo, sumaba tres períodos binarios y admitía aumento o disminución de sílabas entre sus hemistiquios. La coincidencia del endecasílabo dactílico era en cambio completa con el de muiñeira, nacido probablemente del ritmo de la danza gallega y recogido por el padre del Marqués de Santillana en algunos versos de su cosante: «Ya se demuestra, salidlas a ver», «Ya se demuestra, salidlas mirar, — vengan las damas las fructas cortar». Su carácter hasta esta fecha en castellano era meramente subsidiario; no se escribía como metro independiente.[6]

[6] El posible origen gallego del endecasílabo dactílico fue sugerido por Milá y Fontanals, "Del decasílabo y endecasílabo anapésticos", en *Revista Histórica Latina*, 1875, págs. 181-192, y en *Obras completas*, V, 1893, páginas 324-344. La derivación a base del sáfico incompleto fue supuesta por P. Henríquez Ureña, "El endecasílabo castellano", en *RFE*, 1919, VI, 132-157. Una reseña de conjunto sobre esta cuestión se halla en Vicuña Cifuentes, *Estudios*, 113-141

107. Soneto. —Los sonetos que el Marqués de Santillana compuso a mediados del siglo XV no habían tenido divulgación. Tal precedente era ignorado en la época de Boscán y Garcilaso, efectivos introductores de esta forma métrica en la poesía española. Su modelo directo fueron los sonetos del Petrarca, que también Santillana había tenido presentes. La forma del soneto, constituida por la suma de dos partes, cuartetos y tercetos, que primeramente habían servido como estrofas distintas, aparece definida en Italia desde principios del siglo XIII. La influencia del Petrarca hizo del soneto la forma métrica más extendida en las lenguas modernas.

Desde Boscán y Garcilaso hasta el modernismo el orden de las rimas de los cuartetos ha sido uniformemente con raras excepciones ABBA: ABBA. En cuanto a los tercetos, casi todos los autores emplearon varias combinaciones, mostrando más o menos inclinación por alguna de ellas. Las más frecuentes en los sonetos de Boscán son CDC: DCD, CDE: CDE y CDE: DCE. Garcilaso utilizó, en primer lugar, CDE: CDE; en segundo, CDE: DCE; en tercero, CDC: DCD, y con menor frecuencia, CDE: DEC y CDE: EDC. Hurtado de Mendoza se sirvió principalmente de la variante CDE: EDC; Gutierre de Cetina mostró mayor predilección por CDC: DCD, y Herrera, como Garcilaso, por CDE: CDE.[7]

108. Estancia.—La estancia fue la estrofa usada en las canciones y églogas renacentistas. En contraste con la regularidad del soneto, la estancia era la estrofa más variable de la métrica italiana. Su forma, de origen provenzal, aparece reelaborada y definida en Italia desde la misma fecha en que el soneto estableció su propia estructura. Dante contribuyó especialmente a determinar sus rasgos esenciales. Dentro de la variedad de sus combinaciones, la estancia constaba de dos partes; en la primera, más breve

[7] Después de los sonetos de Santillana y de los compuestos en arte mayor por Juan de Villalpando, escribió tres en italiano el extremeño Torres Naharro, incluidos en su *Propalladia*, 1517. Otros dieciocho que compuso en esta misma lengua Bartolomé Gentil aparecieron en la edidición de 1527 del *Canc. gral.* II, 288-298. Un soneto dialogado que se reparte alternativamente entre el coro y un personaje, de dos en dos versos en los cuartetos y de tres en tres en los tercetos, figura en la *Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez, Acto II, 3.

que la segunda, se empleaban generalmente endecasílabos; los heptasílabos se intercalaban sobre todo en la segunda parte o servían para marcar la transición entre una y otra. La extensión de la estancia y la combinación de sus rimas dejaba amplio margen a la libertad del poeta.

Boscán compuso once largas canciones, la primera de las cuales comprende hasta 27 estrofas de 15 versos. Las canciones de Garcilaso, por el contrario, son en su mayor parte composiciones de no más de cuatro o cinco estancias de 13 versos, con excepción de la cuarta, formada por ocho estancias de 20 versos con un solo heptasílabo en el centro, y de la quinta, compuesta en liras. La estancia de la primera égloga, ABCBAC: cddEEFeF, fue repetida por Francisco de la Torre y varios otros poetas. La de la segunda, usada por Herrera en su canción quinta, abCabC: cdeeDfF, e imitada después en numerosas ocasiones, tenía por modelo la de la canción undécima del Petrarca. En las composiciones de Herrera por la victoria de Lepanto y por la pérdida del rey don Sebastián de Portugal, el único heptasílabo de las graves estrofas es, como en la canción cuarta de Garcilaso, el que señala la transición entre las dos partes de cada unidad.

109. Octava real.—En su primitiva forma siciliana, siglo XIII, los ocho endecasílabos de esta estrofa tenían rima alterna en el simple orden de la octava conocida por la lírica latina medieval. Boccaccio, en el siglo XIV, cultivó ya la octava moderna, con terminación pareada, ABABABCC. Después esta estrofa fue extensamente empleada por Boyardo, Bembo, Ariosto y muchos otros escritores italianos. Su nombre más común fue el de octava rima. En italiano se usó indistintamente en poemas épicos, líricos y bucólicos. Boscán introdujo la octava en español con su poema *Octava rima,* de más de cien estrofas, sobre el imperio del Amor; Garcilaso la utilizó en su tercera égloga; Montemayor, en varias composiciones de su *Diana;* Gil Polo, en el *Canto de Turia,* y Francisco de la Torre, en la *Bucólica del Tajo. La Araucana* de Ercilla la consagró como estrofa épica. Jerónimo Bermúdez la inició en el teatro con su *Nise laureada,* 1577, acto II, 1.

En una composición lírica de siete estrofas, don Diego Hurtado de Mendoza se sirvió de una octava que coincide con la italiana en el pareado final, pero en el orden de los versos anteriores se acomoda a la estrofa de arte mayor. Su forma, unas veces ABBA: ABCC y otras ABBA:BACC, representa una combinación entre la métrica nueva y la tradición castellana. El mismo autor hizo uso también de la octava real en su forma ordinaria en la *Fábula de Adonis* y en una composición dedicada a una moza vasca, donde al efecto humorístico del contraste entre la gravedad de la estrofa y la trivialidad del asunto se añade un desarticulado lenguaje con abundantes y burlescas concordancias vizcaínas *(Rivad.* XXXII, 99).[8]

110. Sexteto-lira.—En las traducciones de Horacio, fray Luis de León utilizó con frecuencia una estrofa formada por seis versos de siete y once sílabas en orden alterno, los cuatro primeros con rimas cruzadas y los dos últimos pareados, aBaBcC. Empleó también la lira de cinco versos en algunas traducciones, pero en general dio preferencia a esta última en sus odas originales y al sexteto-lira en las versiones del poeta latino. Sabido es que la sustitución de los endecasílabos impares por heptasílabos es el único rasgo que diferencia esta estrofa de la sexta rima italiana. San Juan de la Cruz se sirvió del sexteto simétrico abC: abC en la *Llama de amor viva.*[9] Una variedad mixta de sexteto simétrico y alterno fue usada por Jerónimo Bermúdez en un coro de su *Nise laureada,* I, 6.

111. Lira.—Consta de dos endecasílabos y tres heptasílabos con dos solas rimas, aBabB. Garcilaso introdujo esta estrofa en castellano con la *Canción de Gnido.* Recibió el nombre de lira por la mención de este instrumento al principio de la citada poesía. La idea de la lira pudo recogerla Garcilaso de Bernardo Tasso, quien había usado esa misma estrofa en una poesía de sus *Amori,* 1534.[10] Con su sencilla y armoniosa combinación de versos y ri-

[8] Siete octavas endecasílabas con dos rimas cada una, ABBA: ABBA, sirven de glosa a los catorce versos de un soneto, con represa de dos versos al fin de cada estrofa, en *Canc. gral.* II, 620-622.

[9] San Juan de la Cruz advirtió que para la estrofa abC: abC le habían servido de modelo los seis primeros versos de la estancia usada por Garcilaso en su canción segunda: "La soledad siguiendo, — rendido a mi fortuna — me voy por los caminos que se ofrecen", la cual a su vez, repetida por Herrera y por otros poetas, procedía como queda indicado, de la canción undécima del Petrarca.

[10] El precedente de Bernardo Tasso, padre de Torcuato, sugerido por J. Fitzmaurice-Kelly, *Fray Luis de León,* Oxford, 1921, pág. 223, y confir-

mas, la lira, apenas practicada en Italia, fue acogida con especial predilección por los poetas españoles. Después de Garcilaso la empleó Hernando de Acuña en loor de Galatea; Montemayor, en composiciones de la *Diana;* Francisco de la Torre, en varias de sus odas, y Fernando de Herrera, en la canción a don Juan de Austria por la pacificación de las Alpujarras. Fray Luis de León y San Juan de la Cruz consagraron el prestigio de esta estrofa con sus odas y canciones. Fue aplicada al teatro por Jerónimo Bermúdez en la *Nise laureada,* III, 3.

112. CUARTETO.—Acaso por no hallar su uso bastante definido como estrofa independiente, ni Boscán ni Garcilaso ensayaron el cuarteto entre sus adaptaciones métricas. En la segunda mitad del siglo XVI, el cuarteto endecasílabo ABAB fue empleado por fray Luis de León en el epitafio del príncipe don Carlos, «Aquí yacen de Carlos los despojos», y en la traducción del salmo «Coeli enarrant». En otras traducciones de salmos y de odas de Horacio utilizó los cuartetos de endecasílabos y heptasílabos alternos, AbAb y aBaB. Francisco de la Torre aplicó también la forma AbAb a algunas de sus odas. El cuarteto pleno de rimas abrazadas, ABBA, fue usado por San Juan de la Cruz en su poesía *Al Pastorcico,* formada por cinco cuartetos con rimas iguales en los primeros y cuartos versos de todos ellos. [11]

113. TERCETO.—Desde la *Divina Comedia,* la serie de tercetos enlazados mediante la consonancia del segundo verso de cada uno con el primero y tercero del siguiente, ABA:BCB:CDC, etcétera, quedó establecido como forma propia de la poesía didáctica en disertaciones, epístolas y elegías. Cada composición se cerraba añadiendo un verso que recogía la rima del centro del último terceto. Boscán hizo la presentación en castellano de esta forma métrica en dos extensas epístolas y en las poesías morales a que llamó *Capítulos;* Garcilaso la empleó en dos elegías y en gran parte de su égloga segunda; extendieron su cultivo, entre otros varios, Hurtado de Mendoza y Gutierre de Cetina en varias epístolas, Herrera en numerosas elegías y Barahona de Soto en elegías, epístolas y sátiras.

Don Juan de Almeida y el Brocense usaron en la traducción de una oda de Horacio un terceto formado por dos endecasílabos que riman entre sí y un heptasílabo que repite la rima de los endecasílabos precedentes, aBB:bCC:cDD, etc. [12] El terceto monorrimo, de antigua tradición latina, representado en la poesía medieval castellana por las mudanzas del zéjel, por las coplas con estribillo de la *Doctrina cristiana* de Pedro de Veragüe y por las tríadas de Fernán Pérez de Guzmán, se halla en dos poesías del *Cancionero de Evora,* núms. 58 y 59, en versos fluctuantes entre los cuales predominan los de doce, once y diez sílabas. Timoneda se sirvió de tercetos endecasílabos independientes, ABA:CDC: EFE, en los *Enfados* de su *Billete de amor,* Valencia, 1565.

114. RIMA ENCADENADA.—A fines del siglo XV y principios del XVI, Sannazaro y otros poetas italianos utilizaron el endecasílabo de rima encadenada, aplicándolo principalmente a la poesía dramática. El procedimiento, derivado de la antigua técnica trovadoresca, consistía en situar en cada verso una rima interior que repetía la final del verso precedente. En italiano las rimas interiores se colocaban en las sílabas 4-5 ó 6-7. Garcilaso empleó la rima encadenada con enlace en 6-7 en gran parte de su égloga segunda. La unidad del verso sufre cierta deformación, fraccionada sistemáticamente por el efecto de tal clase de rima. Fue la forma métrica que logró menos éxito entre las que Garcilaso ensayó. No fue utilizada por Boscán. El encadenamiento de los ver-

mado por H. Keniston, *Garcilaso de la Vega,* Nueva York, 1922, pág. 334, ha sido comentado y ampliado por Dámaso Alonso, "Sobre los orígenes de la lira", en su libro *Poesía española,* Madrid, 1950, págs. 649-656. Se trata de la oda del Tasso, "O pastori felici", que en las antologías italianas suele figurar con el título de "Loda de la vita pastorale", ya asignado a esta composición en la reedición de las poesías del citado autor en 1560.

[11] Cuatro de los cinco cuartetos de la composición de *El Pastorcico* terminan con el mismo verso: "Y el pecho del amor muy lastimado". El texto anónimo sobre el cual reelaboró San Juan de la Cruz esta poesía fue dado a conocer por J. M. Blecua en *RFE,* 1949, XXXIII, 378-380. Rengifo distinguió al cuarteto de rimas abrazadas, ABBA, con el nombre de *cuartete* y al de rimas cruzadas, ABAB, con el de *serventesio,* pero ha sido más corriente llamar cuartetos a ambas variedades. El serventesio fue en provenzal e italiano una poesía generalmente satírica que podía componerse en cuartetos cruzados o en otras estrofas (A. Ottolini, *Per la storia dei serventesi,* Roma, 1913).

[12] Las traducciones de Almeida y del Brocense se hallan en el apéndice a Francisco de la Torre, *Poesías,* ed. A. Zamora Vicente, Madrid, 1944, pág. 197.

sos mediante la repetición de la rima de cada uno de ellos al principio del siguiente, como en el leixa-prende de la gaya ciencia, se halla en un soneto del *Cancionero* de Juan López de Úbeda, Alcalá, 1588. [13]

115. SEXTINA.—La sextina italiana, imitada primeramente en verso de arte mayor por Crespí de Valdaura, atrajo el interés de varios poetas del siglo XVI con el complicado artificio de sus seis palabras finales combinadas en seis estrofas de seis maneras diferentes y repetidas de dos en dos en los versos de un terceto final. Se encuentran sextinas endecasílabas en la *Historia de Abindarráez y la hermosa Jarifa,* en el segundo libro de la *Diana* de Montemayor y en el cuarto de la de Gil Polo. Herrera compuso cuatro poesías de esta especie y Jerónimo Bermúdez una en su *Nise lastimosa,* IV. Otra sextina de Montemayor en el libro quinto de la *Diana* multiplica sus dificultades presentando los seis vocablos que sirven de clave en doce estrofas con combinaciones distintas y en dos tercetos finales. [14]

116. MADRIGAL.—En Italia aparece cultivado el madrigal desde el siglo XIV. Su composición requería como condiciones principales la brevedad, la combinación armoniosa de los versos y la sencillez y delicadeza del pensamiento. Gutierre de Cetina fue autor de los primeros y mejores madrigales españoles. Su ejemplo

[13] La rima encadenada fue ensayada brevemente, en el mismo orden que empleó Garcilaso, por Jerónimo Bermúdez en *Nise laureada,* II, 2. Barahona de Soto utilizó otro sistema en cuatro estrofas que llamó *octavas nuevas,* cuya técnica consistía en repetir la rima del primer verso en las sílabas 1-2 del segundo, la del segundo en 2-3 del tercero, la del tercero en 3-4 del cuarto, etc. Recibieron también estas estrofas los nombres de *escaleruelas* y *guirnaldillas,* según F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto,* Madrid, 1903, 330-331.

[14] La invención de la sextina se atribuye al trovador provenzal Arnaut Daniel (J. Anglade, *Les troubadours, Paris,* 1908, pág. 137). En Italia, después de usarla Dante, Petrarca, Sannazaro y otros, dejó de cultivarse en el siglo XVI (T. Casini, *Le forme metriche italiane,* Florencia, 1890, pág. 13). La de Crespí de Valdaura fue compuesta con ocasión de la muerte de la reina doña Isabel la Católica, 1504. Las cuatro de Herrera se ajustan al siguiente orden: ABCDEF, FAEBDC, CFDABE, ECBFAD, DEACFB, BDFECA, AB-DE-CF. Dieron detallada descripción de la sextina Rengifo en *Arte poética,* cap. XXXVIII, y Juan de la Cueva, en *Ejemplar poético,* epístola III, versos 289-312.

fue dignamente seguido por Barahona de Soto. Los madrigales de uno y otro constan de un número de versos rara vez inferior a diez ni superior a doce. En los de Cetina, los endecasílabos y heptasílabos suelen intervenir por partes iguales; en los de Barahona predominan en general los primeros. Se observa además que los madrigales de Cetina distribuyen ordinariamente sus versos en tres grupos, mientras que los de Barahona se dividen en dos mitades a la manera de la estancia.

117. RIMA PROVENZAL.—Gil Polo llamó rimas provenzales a las estrofas de unas poesías incluidas en su *Diana enamorada,* 1564. Una de estas poesías es la canción de Alcido y Diana, en el primer libro, y otra la canción de Turino, en el quinto. Cada una de sus estrofas está formada por doce endecasílabos y pentasílabos en el siguiente orden, ABBA:Ccddee:FF. Los endecasílabos son de tipo polirrítmico, con predominio de los sáficos; entre los pentasílabos se destaca la variedad dactílica. La canción de Turino empieza de este modo:

Cuando con mil colores devisado
viene el verano en el ameno suelo,
el campo hermoso está, sereno el cielo,
rico el pastor y próspero el ganado.
Filomena por árboles floridos
da sus gemidos;
hay fuentes bellas,
y en torno dellas
cantos suaves
de ninfas y aves.
Mas si Elvinia de allí sus ojos parte
habrá contino invierno en toda parte.

118. ENDECASÍLABO SUELTO.—El endecasílabo sin rima nació del intento renacentista de asemejar la versificación romance a la latina. El verso suelto imprimía a la poesía cierto aspecto clásico. Los poetas italianos del siglo XVI introdujeron el endecasílabo suelto en traducciones de poesías latinas y griegas. Aníbal Caro lo empleó en la traducción de la *Eneida* y Trissino en su poema *L'Italia liberata dai goti.*

El primero en aplicar esta práctica en español fue Boscán, en

su extensa *Historia de Leandro y Ero*. Le siguió Garcilaso en una epístola dirigida al mismo Boscán. Continuaron el ejemplo Hernando de Acuña, fray Luis de León, Agustín de Rojas, Francisco de la Torre y otros escritores. El endecasílabo suelto requiere una clara construcción rítmica para suplir la ausencia de rima. En la epístola de Garcilaso predomina el tipo sáfico, que sin duda significaba para el poeta la representación más característica de esta clase de metro.

Siguiendo el ejemplo de las tragedias renacentistas italianas, Jerónimo Bermúdez compuso en endecasílabos sueltos sus obras *Nise lastimosa* y *Nise laureada*, 1577. En la primera, II, 2, y V, 2, y en la segunda, I, 3, y III, 3, mezcló endecasílabos y heptasílabos sueltos. Un diálogo en *Nise laureada* se desarrolla en escala ascendente de períodos métricos: primeramente los personajes se expresan en parejas de endecasílabos, luego en grupos de tres y después en series de cuatro. Los tipos sáfico y heroico intervienen en proporciones equivalentes, con escasa participación de las demás variedades, a juzgar por el monólogo con que empieza *Nise lastimosa*. Los heptasílabos y endecasílabos sueltos se organizan en estrofas de seis versos, abC:deF, en *Nise laureada*, II, 4 y 5, y en cuartetos, abcD, en la misma obra, IV, 4 y 5.[15]

119. Estrofa sáfica.—Consta de cuatro versos sueltos, los tres primeros endecasílabos sáficos y el cuarto pentasílabo dactílico, llamado generalmente adónico. El arzobispo de Tarragona Antonio Agustín parece haber sido el primero que empleó en castellano esta forma métrica en una poesía de 1540, dada a conocer por Menéndez y Pelayo. Fue escrita por Antonio Agustín en Italia, donde algunos poetas se ejercitaban por entonces en la imitación de los metros clásicos. Todos los endecasílabos en la citada poesía acentúan las sílabas cuarta y octava o cuarta y sexta y la mayor parte llevan también acento en la primera; el acento fijo de la

[15] Las estrofas abC:deF y abcD en versos sueltos de Jerónimo Bermúdez tenían precedente en la tragedia italiana *La Tullia*, 1535, de Ludovico Martelli, según advirtió H. Keniston (S. G. Morley, en *RFE*, XII, 399). El endecasílabo suelto con terminación esdrújula, frecuente en el teatro italiano del siglo XVI, se halla en el prólogo y en varios pasajes de los actos segundo y tercero de la *Comedia Jacobina*, de Damián de Vegas, *Rivad.* XXXV, 509.

cuarta recae siempre sobre palabra llana. La primera estrofa es como sigue:

Júpiter torna, como suele, rico,
cuerno derrama Jove copïoso,
ya que bien puede el Pegaseo monte
verse y la cumbre.

Empleó después el Brocense esta estrofa en su traducción de la oda «Rectius vives», de Horacio, observando con regularidad las mismas normas seguidas por Antonio Agustín, es decir, la admisión de la acentuación en cuarta y sexta al lado de la de cuarta y octava, la inclinación a señalar también con relativo apoyo la primera y la eliminación de las terminaciones agudas en la sílaba cuarta. La versión del Brocense empieza de este modo:

Muy más seguro vivirás, Licinio,
no te engolfando por los hondos mares
ni por huirlos encallando en playa
tu navecilla.

Jerónimo Bermúdez intercaló tres composiciones en estrofas sáficas en los coros de *Nise lastimosa*, actos II y III, y *Nise laureada*, acto III. Los endecasílabos de la primera de tales composiciones suelen apartarse de la norma clásica; algunos acentúan la cuarta sílaba sobre palabra aguda: «Rompe también las más hinchadas velas»; otros no acentúan la cuarta sino la sexta: «La bienaventuranza de esta vida»; algunos muestran acento en séptima: «Rey don Alfonso ¿por qué no te gozas — de ese tu cetro? ¿Por qué esa corona — pesada llamas?» Las dos restantes poesías responden más regularmente a la forma normal.[16]

[16] La poesía de Antonio Agustín, incluida en una carta dirigida por éste desde Bolonia a su amigo Diego de Rojas, se encuentra en Menéndez y Pelayo, "Noticias para la historia de nuestra métrica", en *Obras completas: Estudios de crítica histórica y literaria*, Buenos Aires, 1944, VI, 405-438. El texto del Brocense puede verse en Menéndez y Pelayo, *Horacio en España*, Madrid, 1885, I, 28, y los de Jerónimo Bermúdez en *Parnaso español*, de J. J. López de Sedano, Madrid, 1772, VI, 36, 53 y 152.

120. Estrofa de la Torre.—El bachiller Francisco de la Torre empleó en dos de sus odas una estrofa en endecasílabos sueltos construida sobre las mismas líneas de la sáfica, pero distinta de ésta por servirse con libertad de todas las variedades rítmicas del metro ordinario y por terminar con un heptasílabo en lugar del adónico. Sin perder la apariencia clásica, se acomoda esta estrofa con mayor naturalidad a las condiciones del verso:

Tirsis, ah, Tirsis, vuelve y endereza
tu navecilla contrastada y frágil
a la seguridad del puerto; mira
que se te cierra el cielo.

Octosílabo

121. Expansión.—La introducción del endecasílabo no significó pérdida de terreno para el verso de ocho sílabas. Al contrario, varios factores contribuyeron a su fortalecimiento y expansión. Uno de esos factores consistió en el desarrollo que el teatro en verso adquirió en ese mismo tiempo con las obras de Gil Vicente, Torres Naharro, Timoneda, Lope de Rueda, etc. Otro fue la creciente difusión de los romances aplicados a toda clase de asuntos históricos, religiosos, líricos o novelescos. Hubo además autores de relevante aptitud literaria que por cierto sentimiento conservador ante la irrupción de las formas italianas se esforzaron en probar la suficiencia del octosílabo aun en las empresas de mayor altura poética. Cristóbal de Castillejo acometió la versión de las odas de Horacio en estrofas octosílabas y Antonio de Obregón emprendió análoga tarea respecto a los *Triunfos*, del Petrarca.

Del examen de algunos ejemplos se puede deducir que el octosílabo en el presente período era manejado con amplia libertad en lo que se refiere al empleo de sus variedades rítmicas. Parece que en general el tipo trocaico ocupaba posición predominante, equivalente al conjunto de los tipos dactílico y mixto. Se observa que las condiciones variaban según la inclinación de los autores y el carácter de las poesías. En varias composiciones octosílabas de Boscán se aprecia visible equilibrio entre los dos términos indicados. En la poesía *Sufro y callo*, de Hurtado de Mendoza, disminuye el trocaico, y mucho más en la *Definición de los celos*, del

mismo autor, donde tal variante queda reducida casi a un tercio del conjunto. Entre las poesías de Santa Teresa, el trocaico se destaca en algunas de tono especialmente lírico, como la que empieza con el estribillo «Vuestra soy, para vos nací», mientras que el dactílico y el mixto se elevan con gran ventaja en otras de expresión más viva y vehemente, como la de «Vivo sin vivir en mí». En algunos de estos testimonios el descenso del elemento trocaico se aproxima al nivel con que figura en los primitivos poemas juglarescos. Sin embargo, tanto en los octosílabos de Juan del Encina como en los de Castillejo la variedad trocaica se mantiene aproximadamente en la misma proporción de relativa superioridad que se observa de manera general en los cancioneros del siglo XV.

122. Perqué.—La composición formada por pareados contrapuestos, conocida desde el ejemplo de don Diego Hurtado de Mendoza, alcanzó especial difusión en el presente período. Como serie alterna de preguntas y respuestas lo usaron en diálogos de quejas amorosas Juan del Encina, Ximénez de Urrea y Alonso Núñez Reinoso.[17] El perqué del primero empieza de este modo:

—Dezid, vida de mi vida,
¿por qué tardáis mi deseo?
—Señor mío, porque creo
que me pornéis en olvido.
—Pues ¿por qué tenéis creído
lo que yo nunca pensé?
—Porque, señor, aún no sé
si bien o mal me queréis.

Como devaneo y entretenimiento satírico está compuesto el perqué del *Canc. Pedro del Pozo*, pág. 109, con el título de «Flota de mercaderías con que un galán aportó en Cuenca». En el *Cancionero de romances*, de Amberes, se encuentran varias composiciones de esta clase. La primera, titulada *Romance de Marquina*, folio 264, es una poesía amorosa en que la serie de pareados empieza con una redondilla y termina con otra, según la norma or-

[17] Juan del Encina, *Cancionero*, fol. LXXXI. Llevan nombre castellano de *porqué* el del *Cancionero de don Pedro Manuel Ximénez de Urrea*, Zaragoza, 1878, págs 230-241, y el de Alonso Núñez Reinoso, *Historia de los amores de Clareo*, en *Rivad.* XVI, 642.

dinaria. Otros dos perqués del mismo cancionero aparecen como romances de Garcí Sánchez de Badajoz, fols. 238 y 247. Ambos pertenecen al tipo de relato alegórico del viajero extraviado en la montaña, anteriormente registrado entre los perqués de Quirós. Los de Garcí Sánchez ofrecen la novedad de intercalar el estribillo «Hagádesme, hagádesme, — monumentos de amores he», y de terminar con un villancico a manera de desfecha. [18]

123. REDONDILLA.—El principal papel de la redondilla en este período, consistió, como en el anterior, en servir de elemento de coplas castellanas o mixtas y de canciones y villancicos. Como estrofa independiente no había vuelto aún a recuperar la representación que tuvo antes del siglo XV. Hubo un autor, sin embargo, Hurtado de Mendoza, que mostró predilección por esta estrofa, en la variedad abba, de la cual se sirvió en algunas de sus epístolas octosílabas y en otras poesías menores. El número impar con que figuran las redondillas en estas composiciones demuestra que el autor no tuvo el propósito de hacerlas aparecer en parejas como coplas castellanas. Aunque escasa en las obras de teatro, Gil Vicente hizo figurar la redondilla en sus farsas, mezclándola libremente con la quintilla. Dos piezas dramáticas compuestas casi totalmente en redondillas son el *Coloquio de las damas valencianas,* de Juan Fernández de Heredia, y el auto anónimo de la *Asunción de Nuestra Señora,* de la colección de L. Rouanet, IV, 437-462. [19]

[18] Se halla un perqué con el nombre latino de *nunque* al fin de la comedia *Serafina.* Otras composiciones de esta clase recogidas por Durán de pliegos sueltos de la época son un *Romance de disparates,* de Diego de la Llana; *Las maldiciones de Salaya,* de Diego García, y otra poesía titulada *pya-ha,* denominación que se daba a un tono popular con el que acaso se cantaba el perqué. Otro ejemplo satírico figura en el *Romancero general,* 1600, núm. 454. El titulado *La ventura de la gitana,* después de los primeros versos, hace quebrado el segundo de cada pareja (Romancerillos de la Biblioteca Ambrosiana, ed. de R. Foulché-Delbosc, en *RHi,* 1919, XLV, 510-624, núm. 70). El *nunque* de la comedia *Serafina* fue notado por Dean W. McPheeters, *Alonso de Proaza,* Tesis inéd. Columbia University, 1952, pág. 148.

[19] Conviene hacer mención de los tercetos octosílabos, abb:cdd:eff, etc., usados en una composición de sentido moral en los Romancerillos de la Biblioteca Ambrosiana, *RHi,* 1919, XLV, 510-624, núm. 103. Ofrece cierta semejanza con el perqué la redondilla dividida en mitades contrapuestas, ab-ba, que solía usarse en diálogos y que también figura en el

124. QUINTILLA.—Continuó empleándose, como la redondilla, en la combinación de estrofas compuestas, pero al mismo tiempo sirvió también abundantemente como forma simple. Figura de este modo en poesías de Hurtado de Mendoza, bajo la variedad abbab. Se halla asimismo, bajo esta y otras formas, en el *Diálogo de la invención de las calzas,* de Lope de Rueda, y es estrofa única o preponderante en diversos autos y farsas, como *El sacrificio de Abraham, El destierro de Agar, Los desposorios de Isaac, El finamiento de Jacob,* etc. Sus tipos más frecuentes fueron ababa, abbab y abaab. De ordinario se usaba una sola variedad en cada obra. Hurtado de Mendoza no se sujetaba siempre a esta norma; en algunas de sus poesías en quintillas suelen aparecer mezclados los referidos tipos.

Castillejo sintió preferencia por una clase de composiciones que, iniciándose con una redondilla, se desarrollaban en quintillas construidas sobre la misma base abba, a la cual se anteponía un pie quebrado con la misma rima del verso siguiente: abab-ccddc-eeffegghhg, etc. El giro del verso quebrado al principio de cada quintilla acelera y estrecha la unión de las estrofas en el desarrollo de la composición. Se sirvió Castillejo de esta modalidad de quintilla en sus poemas más extensos: *Sermón de amores, Diálogo de las condiciones de las mujeres* y *Diálogo y discurso de la vida de la corte.* Siguieron su ejemplo Lope de Rueda en la *Farsa del sordo* y Torres Naharro en algunos capítulos y epístolas de la *Propalladia.* [20]

125. SEXTILLA ALTERNA.—Como ejemplo de arcaísmo métrico merece señalarse la sextilla alterna, ababab, de la escena del ángel, la Virgen y los apóstoles en otro de los autos de la *Asunción de Nuestra Señora,* en la colección L. Rouanet, III, 22-31, estrofa primitiva que no se había vuelto a registrar desde una de las cantigas de ciegos del Arcipreste de Hita.

villancico "Desposóse tu amiga, — Joao pastor. — Ay, que sí, por mi dolor", *Canc. Evora,* núm. 46.

[20] La frecuencia de la quintilla en las obras dramáticas creció gradualmente a lo largo del siglo XVI, como indica S. Griswold Morley, "Strophes in the Spanish drama before Lope de Vega", en *HMP,* I, 505-531. Una quintilla poco frecuente, con los versos segundo y quinto quebrados y rimados entre sí, abaab, fue usada en la poesía "A la muerte de una gentil mora", *Canc. Ximénez de Urrea,* Zaragoza, 1878, pág. 190.

126. Copla de arte menor.—El uso de esta estrofa había descendido considerablemente durante la segunda mitad del siglo XV. Fue apenas cultivada en el presente período. Se halla con tres rimas, abba:acca, en el *Ave maris stella* y en *El robo de las capas*, de Juan del Encina; con un pie quebrado, abba:ccac, en la poesía *Al crucifijo*, del mismo autor, y con la variante abab:bccb en *Loores a la Virgen* y *Primera égloga*, de Encina también. Un breve recuerdo de la forma abba-acac se encuentra más tarde en un epigrama de Boscán, *Obras*, Madrid, 1875, núm. 37.

127. Copla castellana.—Fue abundante en el siglo XVI la copla castellana de cuatro rimas, con su tradicional combinación abba:cddc. Además de su participación en la poesía lírica, ocupó lugar importante en la versificación del teatro. Puede verse en el *Miserere*, de Juan del Encina; en *La fiesta de las chamarras*, de Castillejo, y en la carta de Fileno a Ismenia, de la *Diana*, de Gil Polo. Las dos redondillas de la copla señalan su individualidad, tanto por la diferencia de las rimas como por la construcción sintáctica. En realidad, la unidad de la copla en la mayor parte de los casos no ofrecía más apoyo que su representación gráfica.

128. Copla real.—Fue cultivada con extraordinaria frecuencia en la poesía lírica y dramática de este tiempo. Con tres rimas se halla excepcionalmente bajo la combinación abaab:bcbbc en una composición a las damas de la corte y en otra a doña Isabel Pimentel, de Juan del Encina, y en algunas poesías de la *Propalladia*, de Torres Naharro. Se dio con mucha más abundancia la forma de cuatro rimas. El orden de éstas podía ser igual o diferente en las dos mitades de la copla. La combinación simétrica aabba: ccddc se halla en el *Tedeum*, de Juan del Encina, y la equivalente, abaab-cdccd, en la tragedia *Filomena* y en el paso de *La razón y la fama*, de Timoneda, y en la poesía de Boscán sobre la definición del amor. Tanto el mismo Boscán como Castillejo, Hurtado de Mendoza y los demás poetas contemporáneos emplearon corrientemente la copla de cuatro rimas con semiestrofas combinadas de distinto modo. Quedaba al arbitrio del poeta decidir este punto en cada caso, sin otra condición que la de no juntar más de dos versos con la misma rima. Una de las combinaciones más usadas fue abbab:ccddc, la cual se encuentra en la *Fábula de Acteón*, *Querella contra fortuna* e *Historia de Píramo y Tisbe*,

de Castillejo, y asimismo en algunas epístolas de Hurtado de Mendoza y en la *Lamentación séptima*, de Barahona de Soto. Era regla común mantener uniformemente en toda la composición el orden de rimas establecido en la primera estrofa. [21]

129. Copla mixta.—Continuó el uso de varias clases de coplas mixtas, 4-3, 4-5, 4-6, 5-4, 5-6, 6-5. Sólo Juan del Encina solía practicar el enlace de las semiestrofas limitando a dos o tres el número de las rimas. El esquema aababb:aabba se halla en una poesía amorosa de su *Cancionero*, fol. LXXI, y la variedad aabba: acaacc, en su égloga sexta. Lo mismo en las coplas mixtas que en las castellanas y reales, Castillejo, Boscán, Hurtado de Mendoza, Montemayor y Barahona de Soto adoptaron las combinaciones de cuatro rimas. Era corriente hacer quebrado alguno de los versos. Una de las combinaciones más frecuentes fue abba:ccddc, empleada entre otros por Montemayor en el libro séptimo de la *Diana* y por Barahona de Soto en su *Lamentación novena*. [22]

130. Copla de pie quebrado.—Se ejercitó con menos amplitud que en el período anterior la práctica del pie quebrado, aunque se le hizo intervenir a voluntad en todas las estrofas anteriormente indicadas. Su manifestación más frecuente fue la doble sextilla con seis rimas, abc:abc:def:def, la cual tuvo representación particularmente extensa en las 150 estrofas del *Diálogo entre la miseria humana y el consuelo*, de don Francisco de Castilla, *Canc. gral.* II, 389-410. [23] Juan del Encina mostró una vez

[21] Ejemplo tardío de copla real con tres rimas, abaab:bcbbc, es el de los segundos pronósticos del astrólogo Rodolpho Stampurch, en los Romancerillos de la Biblioteca Ambrosiana, *RHi*, 1919, XLV, 510-624, núm. 102. En las coplas de cuatro rimas, las semiestrofas aparecen como quintillas independientes. La canción de Nerea, del libro tercero de la *Diana* de Gil Polo, y la de Florisea, del libro quinto de la misma obra, que en las antologías modernas se suelen representar en quintillas, aparecen como coplas reales en las ediciones antiguas.

[22] En coplas mixtas de tres rimas, abba:acaac, están compuestos los primeros pronósticos del astrólogo Stampurch, citado en la nota anterior, y en coplas de cuatro rimas, abba:ccddc, la extensa poesía titulada *Redondillas a la noche*, del *Romancero general*, 1600, núm. 710.

[23] Otro profuso ejemplo de la copla abc:abc-def:def es la composición sobre un pleito familiar por Ximénez de Urrea, *Cancionero*, págs. 58-77. La misma forma de copla con octosílabos plenos en lugar de quebrados

más su inclinación por las formas métricas de tipo antiguo recordando la doble sextilla de quebrado interior, con cuatro rimas, a*a*b:a*a*b-cc*d*:cc*d*, en una poesía amorosa, *Cancionero,* fol. LXXI. La copla de seis versos con tres rimas, ab*c*:ab*c*, figura independientemente en *Lamentaciones de amor,* de Garcí Sánchez de Badajoz, y en el *Coloquio de Camila,* de Lope de Rueda. Hurtado de Mendoza, con tendencia semejante a la de Encina, hizo reaparecer el olvidado esquema de dos rimas, aab:aab, en su poesía *Sufro y callo:*

> Estoy en una prisión
> en un fuego y confusión
> sin pensallo;
> que aunque me sobra razón
> para decir mi pasión,
> sufro y callo. [24]

131. Estrofas enlazadas.—Se hizo de varios modos el enlace de las estrofas, no como mera gala métrica a la manera del encadenado de la gaya ciencia, sino como recurso para dar a la versificación movimiento flexible y corrido. Una poesía del *Canc. de Pedro del Pozo,* pág. 112, se sirve de una especie de redondilla cuyo último verso es un pie quebrado que introduce un nuevo consonante con el cual rima el principio de la redondilla siguiente: abb*c*-cdd*e*-effg, etc. Se encuentra el mismo procedimiento en otra composición del *Canc. Evora,* núm. 41.

En la sextilla enlazada, el primer octosílabo de cada estrofa recoge la rima final de la estrofa anterior; el segundo es un pie quebrado con otra rima que se repite en el tercer verso; los versos

en los versos tercero, sexto, noveno y duodécimo fue usada por Garcí Sánchez de Badajoz en la cuarta parte de sus *Lecciones de Job,* incluidas en *Canc. siglo XV,* núm. 1045.

[24] El pie quebrado de cinco sílabas se administraba con menos sujeción que en el siglo XV a las condiciones de la sinalefa y compensación. Se observaban en cambio esas condiciones, aunque sólo con carácter excepcional, entre octosílabos enteros, como efecto del predominio de la impresión rítmica sobre la regularidad métrica: "Que nadie muere de sed — pues presto se guisa la cena", Castillejo, *Sermón de amores,* 153-154; "O gran Dios, e quan estraño — es el amor si es lisonjero", *Ibid.,* 812-813. Estos y otros ejemplos análogos fueron señalados por Aurelio M. Espinosa, "La sinalefa y la compensación en la versificación española", en *RR,* 1929, XX, 44-53.

cuarto y quinto forman entre sí un pareado; el sexto se une a la consonancia del segundo y tercero. Empieza la composición con una redondilla de la cual arranca la rima inicial de la primera sextilla: abba-a*e*cddc-c*e*effe-e*g*gffg, etc. Se trata, como se ve, de la quintilla con quebrado inicial de Castillejo a la cual se antepone un octosílabo rimado con el último verso de la estrofa precedente. Se encuentra la sextilla enlazada en la mayor parte de los pasos y entremeses comprendidos en la *Turiana,* de Timoneda, y en la epístola cuarta de la *Propalladia,* de Torres Naharro. Es asimismo la estrofa en que aparecen compuestas la farsa del *Sacramento,* la del *Pueblo gentil* y la de *Moselina* y el auto de *La muerte de Abel,* en la colección L. Rouanet, III, 149, 230, y IV, 283.

Con análoga técnica, la septilla enlazada rima su primer verso con el último de la estrofa anterior, y hace que el segundo, quebrado, sea consonante del siguiente, el cual por su parte forma una quintilla regular con los cuatro restantes. La poesía principia con una quintilla que sirve de punto de partida al primer enlace: abaab-b*c*cdccd-d*e*efeef-f*g*ghggh, etc. La base de la estrofa está constituida en este caso por la quintilla, en lugar de la redondilla que sirve de fondo a la sextilla de su misma especie. Los dos versos de enlace son análogos en una y otra. Figura la septilla enlazada en varias de las poesías llamadas capítulos y lamentaciones de amor en la *Propalladia* de Torres Naharro y en los entremeses de Sebastián de Horozco.

132. Epigrama.—La forma del epigrama había sido anticipada por las esparzas del siglo XV; el carácter satírico tenía precedentes en las esparzas de Antón de Montoro y Álvarez Gato y en los repullones de Fernando de la Torre. En el presente período cultivaron el epigrama Cristóbal de Castillejo, Hurtado de Mendoza y Baltasar del Alcázar. El primer lugar debe asignarse en todo caso a Baltasar del Alcázar, aun cuando su representación literaria corresponda en parte al período siguiente. En la mayor parte de los casos el epigrama consistía en una copla castellana, real o mixta; otras veces se reducía a una redondilla o quintilla. [25]

[25] Como epigramas pueden considerarse las dos coplas que empiezan "De la red y del hilado" y "La gente se espanta toda" entre las pocas composiciones octosílabas de Garcilaso. La misma forma de doble redondilla se empleaba en lemas y motes, como se ve en el cuarto libro de la *Diana* de Montemayor.

133. Canción trovadoresca.—La cantiga trovadoresca, construida a base de redondillas y quintillas con correspondencia de rimas entre las partes primera y última, continuó compartiendo con el villancico el dominio de la lírica musical. Canciones de este tipo se encuentran en abundancia en el *Canc. Barbieri* y en el *Canc. gral.* los cuales contienen materiales de los siglos XV y XVI. Entre las pocas poesías octosílabas de Garcilaso, se conserva una de tales canciones, sobre el modelo tradicional, abba: cddc: abba. El mismo modelo se repite en poesías de Boscán, Castillejo y Hurtado de Mendoza. Se encuentra también en la *Historia de Abindarráez* y en las *Dianas* de Montemayor y Gil Polo. Gil Vicente intercaló de vez en cuando en sus farsas esta clase de canciones. Timoneda empezó con una de ellas su comedia *Cornelia* y con otra terminó su *Anfitrión.* [26]

134. Estancia octosílaba.—El ejemplo italiano dio la idea de combinar octosílabos y versos de pie quebrado a la manera de las estancias de endecasílabos y heptasílabos. La estancia octosílaba fue usada por Torres Naharro en su *Comedia Himenea,* con el esquema abcabcdeed*ff*. La imitación recogió aproximadamente el orden del modelo endecasílabo en la primera parte y en el fin de la estrofa. En realidad el ensayo no llegó a apartarse enteramente del tipo de la copla trovadoresca. De todos modos puede señalarse como reflejo de una forma métrica que por los mismos años estaba esforzando también su naturalización en su metro originario. [27]

135. Eco.—Entre las varias derivaciones a que dio lugar la técnica de la rima interior, recibió el nombre de *eco* la poesía

[26] Son numerosas las canciones del tipo abba: cddc: abba en el *Canc. Ximénez de Urrea.* San Juan de la Cruz utilizó esta misma forma en las nueve estrofas de una poesía sobre el sentimiento y anhelo de "un no sé qué" y en otra que empieza "Tras un amoroso lance", en la cual la última parte de las estrofas repite no sólo las rimas, sino las palabras finales de los cuatro versos del tema. *Vida y obras,* Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1950, págs. 1339 y 1352. Al esquema común abba: cddc: abba corresponde también la canción de "Ventecico murmurador" del *Romancero general,* núm. 577.

[27] La probabilidad de que la estrofa octosílaba en forma de estancia le fuera sugerida a Torres Naharro por el ejemplo de la combinación de versos de siete sílabas, con un endecasílabo final, abcabc: deedfF, usada por el italiano Trissino en su *Sofonisca,* 1515, fue advertida por H. Keniston, según indicó S. G. Morley en *RFE,* 1925, XII, 398.

cuyas rimas eran repetidas por unas breves palabras que seguían inmediatamente a los versos respectivos. La identidad entre la terminación del verso y su eco se producía como en la rima ordinaria a contar desde la vocal de la sílaba acentuada, con marcada tendencia a incluir también la consonante inicial de la misma sílaba. Juan del Encina ofreció el primer ejemplo castellano de este género en una composición formada por cincuenta octosílabos con sus correspondientes ecos, *Canc. gral.* II, págs. 21-22:

Aunque yo triste me seco,
eco
retumba por mar y tierra;
yerra,
que a todo el mundo importuna;
una
es la causa sola de ello.

El citado ejemplo fue seguido por Lope de Rueda al final de la jornada segunda de su *Discordia y cuestión de amor.* En la composición de Lope de Rueda, la rima repetida por el eco es recogida de nuevo por un verso que forma la primera parte de un pareado contrapuesto, con lo cual se combinaban las circunstancias del eco y del perqué:

—Fortuna, ¿no me oyes, di?
—Di.
—¿Quién está detrás de mí
que mis palabras oyó.
—Yo.
—¿Quién, quién me respondió
con yo áspero y seco?
—Eco. [28]

[28] Era conocida la repetición de la rima en la terminación del mismo verso, ilustrada por Rengifo con el soneto "Mucho a su magestad sagrada agrada", *Arte poética,* cap. LII. Encina reforzó el efecto del eco al presentarlo como parte separada de los versos inmediatos. La diferencia entre eco y rima encadenada no es bastante clara en M. Gauthier (Foulché-Delbosc), "De quelques jeux d'esprit: Le échos", en *RHi,* 1915, XXXV, 1-76. Lope de Rueda dio al eco aún mayor relieve haciéndole aparecer en el diálogo como repercusión de la voz. De este mismo modo lo usaron Jerónimo Bermúdez en un breve pasaje entre el Rey y el

136. Glosa.—La boga de las glosas aumentó durante el siglo XVI. Como en el período anterior, se componían principalmente en coplas castellanas o reales, pero se hacían asimismo en simples redondillas o quintillas y en otras clases de estrofas. Entre los diversos textos glosados predominaba la canción cortesana de doce versos. Cada estrofa de la glosa terminaba incluyendo en forma de represa la porción correspondiente. Hicieron glosas sobre canciones cortesanas Encina, Castillejo, Boscán y Hurtado de Mendoza. La canción de «La bella malmaridada» fue objeto de numerosas glosas, entre cuyos autores se cuentan Hurtado de Mendoza, Gil Polo y Barahona de Soto. El *Canc. gral.* incluye, entre otras composiciones de esta especie, una glosa en cuartetos endecasílabos de los catorce versos de un soneto y otra en redondillas del *Pater noster de las mujeres.* Montemayor compuso la glosa más extensa de su tiempo dedicando 160 estrofas a las *Coplas* de Jorge Manrique, para lo cual se sirvió de una combinación de quintilla y copla de pie quebrado en que los tres últimos versos reproducen con represa el texto glosado, abbab:cd*e*cd*e*. Es menor que en el período anterior el número de composiciones en que las partes glosadas aparecen como apéndices sueltos a continuación de sus respectivas estrofas.[29] Castillejo fue el principal continuador de las glosas de motes en el mismo orden antiguo del verso del mote, la redondilla o quintilla de la glosa breve y la copla castellana o real de la glosa mayor.

Eco, *Nise laureada,* III, 3, y más tarde Baltasar del Alcázar en su conocido *Diálogo,* además de los varios coloquios en prosa con eco del *Cancionero* de Sebastián de Horozco.

[29] Una glosa del *Credo,* en redondillas, a cada una de las cuales sigue una frase de la oración en latín, y otra glosa del *Ave María,* en tercetos de arte mayor, ABB, con análoga disposición del texto glosado, se hallan en el *Canc. Ximénez de Urrea,* págs. 23 y 44. Se asemeja a la glosa de estribillos del llamado villancico de Santillana una composición del *Cancionero de Pedro del Pozo,* ed. por A. Rodríguez Moñino, Madrid, 1950, pág. 120, en la que las doncellas sorprendidas en la floresta por el caballero, mientras lavan sus ropas, cantan un dístico octosílabo después de cada estrofa.

Metros diversos

137. Alejandrino.—Tras un destierro de casi dos siglos, el alejandrino reapareció en una canción del libro cuarto de la *Diana* de Gil Polo, 1564. Cada una de las siete estrofas de tal canción consta de una primera parte formada por cuatro alejandrinos a los cuales sigue un quinteto de tres heptasílabos y dos alejandrinos, ABBA:acCdD. Los alejandrinos y los heptasílabos corresponden uniformemente al tipo trocaico:

De flores matizadas se vista el verde prado,
retumbe el hueco bosque de voces deleitosas,
olor tengan más fino las coloradas rosas,
floridos ramos mueva el viento sosegado.
El río apresurado
sus aguas acresciente,
y pues tan libre queda la fatigada gente
del congojoso llanto
moved hermosas ninfas regocijado canto.

Ningún indicio sugiere el recuerdo de la cuaderna vía. Gil Polo presentó estos alejandrinos con el nombre de versos franceses. El mismo origen puede suponerse respecto al soneto alejandrino de Pedro Hurtado de Vera o de Faria en la comedia *Doleria,* 1572, y a los sonetos en ese mismo metro en loor del libro *Dos tratados,* del protestante español Cipriano de Valera, publicado en Londres, 1588.[30]

138. Arte mayor.—Durante la primera mitad del siglo XVI, el verso de arte mayor fue abundantemente cultivado en la lírica y en el teatro; decayó rápidamente en la segunda mitad al gene-

[30] Al adoptar la uniformidad del ritmo trocaico, acaso por sentido musical, Gil Polo dio a sus alejandrinos un carácter diferente del polirrítmico modelo francés. El soneto de la *Comedia Doleria* presenta una versificación vacilante en que al lado de siete alejandrinos regulares se mezclan dos endecasílabos, dos versos de 6-6, uno de 6-7 y otro de 5-7. La particularidad de los sonetos de los *Dos tratados* de Cipriano de Valera consiste en la disposición de sus rimas, AABB:AABB:CCD:EED.

ralizarse el endecasílabo. Comparado con el del período anterior, se distingue en general por una tendencia más marcada a la uniformidad del ritmo dactílico y de la medida de doce sílabas. Se observa asimismo mayor libertad para combinarlo en estrofas diferentes. En varios poemas de Juan del Encina y en las farsas y autos de Gil Vicente interviene bajo la forma de su antigua y conocida copla, ABBA:ACCA. Lo mismo sucede en la *Farsa del mundo real y moral*, de Hernán López de Yanguas. Castillejo empleó el arte mayor unas veces en esta clase de coplas y otras en estrofas de diez versos divididas en semiestrofas simétricas. Estas mismas décimas fueron también usadas por Hernando del Castillo y Alonso de Proaza. Quintetos de arte mayor se encuentran en el auto anónimo de *La paciencia de Job*. En la *Propalladia*, el referido metro se combina en simples pareados, en cuartetos encadenados, ABAB:BCBC:CDCD y en quintetos con el primer verso hexasílabo, aABAB. El mismo tipo de quintetos se encuentra en pasajes de la *Farsa del sordo*, atribuida a Lope de Rueda.[31]

En el *Canc. Pedro del Pozo*, 1547, figura con el nombre de pavana una poesía cuyas estrofas están formadas por un cuarteto de arte mayor al cual siguen dos hexasílabos y un endecasílabo monorrimos, ABAB:ccC. Juan Rodríguez Florián, en su comedia *Florinea*, 1554, intercaló otra pavana, que un personaje canta con acompañamiento de vihuela, cuyas estrofas coinciden con la anterior, aparte de terminar con un verso de nueve sílabas. La primera estrofa de la pavana del *Canc. Pedro del Pozo* es como sigue:

Tu rostro sereno y semblante gracioso
mi lengua ensalçalle, señora, no puede;
tu parecer tan lindo y hermoso
humano saber y sentidos excede;
y en esto siento
que estó contento
por ser vos la señora del tormento.

[31] En el arte mayor de Torres Naharro es casi uniforme el dodecasílabo dactílico; Ximénez de Urrea hacía intervenir con relativa frecuencia hemistiquios hexasílabos trocaicos y pentasílabos dactílicos; el tipo D-A, con pentasílabo en primer hemistiquio, es predominante en la letrilla humorística "¿Quién quiere un mozo galán discreto?" de Romancerillos de la Biblioteca Brancacciana, en *RHi*, 1925, LXV, 371.

139. Eneasílabo.—Aunque al margen de la poesía culta, el eneasílabo tuvo amplio radio de acción en estribillos y letras de baile. La mayoría de los ejemplos se reparten entre los tipos dactílico y mixto del citado metro. Al dactílico, con acentos en segunda y quinta sílabas, corresponden algunos como «¿A quién contaré yo mis quejas», Salinas; «Marido, vendamos los bueyes», Valverde; «No quieren beber en el río», Valverde; «Señores de toda la tierra», Pinciano; «Abaja los ojos, casada, — no mates a quien te miraba», Juan Vázquez. El tipo mixto, acentuado, como es sabido, en tercera y quinta o en tercera y sexta, aparece en «Monumento de amores he», Garcí Sánchez de Badajoz; «Lindos ojos habéis, señora», Vázquez; «Este niño viene llorando», Santa Teresa; «Mi gallego, mira quién llama», Santa Teresa; «Vuestra soy, para vos nací», Santa Teresa; «En la huerta nasce la rosa», Gil Vicente; ;«Norabuena vengáis, abril», *Tonos castellanos;* «Arrullaba a la palomita», *Ibid.;* «La mujer que tal sueño sueña», *Romancero general;* «Zagaleja del ojo negro», *Ibid.;* «Vente a mí, zagaleja, vente», *Ibid.*, etc. Es menos frecuente el tipo trocaico, con acento en cuarta: «Vuestros amores he, señora», Juan del Encina; «Qué mal vecino es el amor», Castillejo; «Llorad, llorad y no os canséis», Eugenio de Salazar. La variante mixta *d*, con acentos en segunda y cuarta, dos sílabas en el tiempo marcado y cuatro en el siguiente, o óo óooo óo, acompaña al trocaico en un estribillo recogido por Hurtado de Mendoza: «Carillo, ¿quieres bien a Juana?» *Rivad.*, XXXII, 90.[32]

140. Heptasílabo.—Dentro de este período reapareció el heptasílabo como metro independiente, después de haber estado desterrado del campo literario durante más de dos siglos. Su resurgimiento no tuvo relación con el recuerdo del papel que antiguamente había desempeñado, aunque en realidad la manera de tal metro no se había borrado enteramente en la lírica tradicional, a juzgar por testimonios como los del *Canc. Upsala*, núm. 29, y *Cancionero Barbieri*, núm. 259. La presencia del heptasílabo se repetía frecuentemente en la seguidilla, y además había venido a reforzarse a causa de su representación en las estancias italianas, donde a veces se mostraba realzado casi con plena emancipación en

[32] Una abundante colección de eneasílabos dispersos en canciones del siglo XVI fue recogida por Henríquez Ureña, *Versificación*, 63-127.

poesías como el himno de Hurtado de Mendoza en loor del cardenal don Diego de Espinosa, cuyas estrofas constan de cinco heptasílabos y un solo endecasílabo, abbacC, *Rivad.*, XXXII, 98.

La nueva época del heptasílabo tuvo principio con la anacreóntica de Gutierre de Cetina, anterior a 1554, fresco y gracioso romancillo sin modelo conocido entre las imitaciones italianas de este autor. Nota característica de su métrica es la principal intervención de los tipos dactílico y mixto del heptasílabo, a costa de la ordinaria superioridad del trocaico, cuya presencia queda aquí reducida en realidad a sólo tres versos, *Rivad.*, XXXII, 43:

De tus rubios cabellos,
Dórida ingrata mía,
hizo el Amor la cuerda
para el arco homicida.
—Ahora verás si burlas
de mi poder, — decía,
y tomando una flecha
a mí la dirigía.
Yo le dije: —Muchacho,
arco y arpón retira;
con esas nuevas armas
¿quién hay que te resista? [33]

En 1577 aparecieron cinco poesías en versos sueltos de este género, sin orden de estrofas, en los coros finales de los actos I, II y III de la tragedia *Nise lastimosa*, en la escena primera del acto V de la misma obra y en el coro final del acto III de *Nise laureada*, ambas de Jerónimo Bermúdez. El nombre de medias rimas con que el autor las calificó se refería probablemente a la brevedad del metro como hemistiquio del endecasílabo. La tercera y cuarta

[33] La frescura y originalidad de la pequeña anacreóntica de Cetina, no relacionada directamente con ningún modelo conocido, fuera de su fuente clásica, han sido notadas por Alfred M. Withers, *The sources of the poetry of Gutierre de Cetina*, Filadelfia, 1923, pág. 17. Es de notar su prioridad respecto a la "chanson du vanneur de blé" de J. du Bellay, señalada como punto de partida del resurgimiento moderno del heptasílabo por M. Bataillon, "Avènement de la poésie heptasyllabique moderne en Espagne", en *Mélanges d'histoire littéraire de la Renaissance offerts à Henri Chamard*, París, 1951, págs. 311-325.

son propias endechas en que se llora la muerte de Nise y se evoca su memoria; las restantes ponderan la omnipotencia del amor, censuran la rebeldía filial o exaltan el castigo del delito, en relación con los temas de sus actos respectivos. El ritmo trocaico domina en todas ellas con representación aproximada de un 85 por 100 de sus versos. La extensión de cada una es de unos 60 heptasílabos. La del V acto de *Nise lastimosa* empieza de este modo:

¿Quién fuerza tanto un alma
que no tiene más vida
de la que se le pega
de unos hermosos ojos?
El punto de mi muerte
es el en que me veo
sin ti, señora mía. [34]

Hacia la misma fecha debió ser compuesta la oda en cuartetas de heptasílabos sueltos que Francisco de la Torre dejó entre sus imitaciones clásicas. Su tono de endecha amorosa es más blando y suave que el de las de Bermúdez y sus versos trocaicos, aunque dominantes, dejan mayor margen a las demás variedades rítmicas. En su tema y estilo desarrolla la línea de sensibilidad iniciada por la anacreóntica de Gutierre de Cetina, cuya elaboración había de alcanzar especial refinamiento en las endechas de Lope y Villegas. Las dos primeras estrofas de las quince de que consta la oda de Francisco de la Torre son como sigue:

Dafnis, estas pasiones
de mi doliente espíritu
si no sufren consejo
¿cómo quieres regillas?
Con este amor solícito
vinieron juntamente
asegurados males
y sospechosos bienes. [35]

[34] En la *Nise lastimosa* Jerónimo Bermúdez siguió de cerca el modelo de la tragedia *Castro* de Antonio Ferreira; la métrica de la *Nise laureada*, más original y variada, muestra indicios particulares de influencia directa de las tragedias renacentistas italianas (Morley, *RFE*, 1925, XII, 1938).

[35] El heptasílabo sirve también de base al villancico de Pedro de Pa-

141. HEXASÍLABO.—Las serranillas, discores y lais en que se había practicado el hexasílabo desaparecieron antes del siglo XVI. Aumentó en cambio el ejercicio de este metro en los villancicos y romancillos. Un nuevo género que vino a reforzar la representación del hexasílabo fueron las endechas cultas en redondillas menores. Sirvió esta clase de endecha a Hurtado de Mendoza para expresar inquietudes y esperanzas en «Pensamiento mío — no me deis tal pena», y para encarecer un amor mal correspondido en «¿Quién entenderá — esto que aquí digo?» Francisco de la Torre siguió el mismo ejemplo en las diez endechas que componen el tercer libro de sus poesías, con excepción de la segunda, formada como simple romancillo. Otra endecha de esta especie se halla al final del romance 73 del *Romancero general.*

La composición rítmica predominante consiste en la mezcla en proporciones variables de las modalidades trocaica y dactílica. Algunos villancicos están compuestos exclusivamente en la segunda de estas modalidades: «Halcón que se atreve — con garza guerrera — peligros espera», Gil Vicente; «En esta montaña — de gran hermosura — tomemos holgura», Lucas Fernández; «Soy garridica — y vivo penada — por ser malcasada», Timoneda. El tipo trocaico, menos corriente y popular, se destaca como principal elemento en las endechas de Francisco de la Torre. Algunos romancillos cultos muestran esta misma inclinación, como se ve en el que empieza: «Celia de los ojos, — sola tú eres Celia, — que otras Celias son — Celias de la tierra», *Romancero general,* número 734.

El hexasílabo fluctuante, con mezcla de heptasílabos y pentasílabos, intercalados los primeros principalmente entre los versos impares y los segundos entre los pares, como se vio en la canción

dilla: "La sierra es alta — y áspera de subir", 1580. Las traducciones italianas de Francisco de la Torre se refieren a poesías de mediados del siglo XVI y la aprobación de su libro por Ercilla debió tener lugar entre 1579 y 1594, como indicó J. P. W. Crawford, "Francisco de la Torre y sus poesías", en *HMP,* II, 434. Un romance heptasílabo se encuentra en Romancerillos de la Biblioteca Ambrosiana, *RHi,* 1919, XLV, 510-624, núm. 17, repetido más tarde en *Romancero general,* 1600, núm. 567: "¿Qué olas de congoxas — son estas que amenazan?" A igual fecha deben corresponder otros dos romances de este último repertorio, en heptasílabos casi exclusivamente trocaicos, como los del anterior: "¿Qué es esto, pensamiento, — quién te defiende y guarda?" núm. 732; "La tierra, el monte, el valle, — muestran alegre tiempo", núm. 774.

de *Los Comendadores,* se encuentra en el villancico «Aquel paxarillo — que vuela, madre», de los Romancerillos de la Biblioteca Ambrosiana, *RHi,* XLV, 510-629, núm. 49. Sebastián de Horozco empleó esta clase de verso en los villancicos «¿Cómo le llamaremos — al amor nuevo», y «Lo que demanda — el romero, madre», y asimismo en la canción de *La Niña de Gómez Arias,* cuyas coplas siguen las líneas del zéjel de igual modo que las de *Los Comendadores* y de la *Malmaridada:*

Señor Gómez Arias, — doleos de mí;
soy mochacha y niña — y nunca en tal me vi.

Señor Gómez Arias, — vos me trajistes
y en tierra de moros — vos me vendistes.
Yo no sé la causa — por qué lo hecistes,
que yo sin ventura — no os lo merecí.

142. PENTASÍLABO.—El más corto de los metros escogidos por la endecha fue el pentasílabo. Como elemento auxiliar, este metro había venido interviniendo con señalado relieve en los hemistiquios del arte mayor y en la composición de la seguidilla. Como verso independiente había aparecido en el período anterior en la canción sobre la muerte del sevillano Guillén Peraza. Castillejo se sirvió del pentasílabo en un villancico: «Alguna vez, — oh, pensamiento — serás contento»; los versos de su estribillo y estrofas se reparten entre las variedades dactílica y trocaica. El tipo dactílico figura uniformemente en la cancioncilla en tercetos asonantados, abc:dec:fcc, atribuida a Santa Teresa: «Nada te turbe, — nada te espante, — todo se pasa».

La ocasión en que el pentasílabo fue tratado con mayor desarrollo y más dentro de su puro valor rítmico fue en un coro de la tragedia de Jerónimo Bermúdez, *Nise laureada,* I, 2. Tal composición consta de 72 versos sueltos, en serie sucesiva, sin orden de estrofas. Todos los versos son llanos, con excepción de dos agudos; todos son dactílicos, sin más discrepancia que la de dos trocaicos. La mayoría llevan acentos prosódicos en las sílabas primera y cuarta, sobre las cuales recaen los apoyos rítmicos: «Rompe las nubes», «Abre los senos». Se acomodan a este mismo orden los que sólo muestran acento prosódico en la sílaba cuarta: «Contaminada — de la crueza». En realidad los dos trocaicos son igual-

mente asimilados al movimiento del conjunto. El coro, invocación a Lusitania contra los matadores de Nise, empieza con estos versos:

Oh, corazones
más que de tigres.
Oh, manos crudas
más que de fieras.
Cómo pudistes
tan inocente,
tan apurada
sangre verter.

Formas tradicionales

143. Cosante.—La mayor parte de las poesías de esta especie correspondientes al presente período se hallan entre las canciones de Gil Vicente, como claro reflejo de tradición portuguesa. Se mantiene en la disposición de los metros la base del pareado, el movimiento de retroceso y avance con que los pareados se suceden y el estribillo que se repite después de cada pareja de versos. En los cosantes de Gil Vicente el tema que encabeza cada canción consta de dos, tres o cuatro versos, y el estribillo que sigue a cada pareado es repetición parcial o total del respectivo tema. Es de notar la ausencia en tales canciones de versos dactílicos semejantes a los que se encuentran en «Aquel árbol que mueve la hoja» y «Al alba venid, buen amigo», tan característicos de la lírica popular gallegoportuguesa. Sólo pertenece a este tipo el primer verso de la canción que empieza «En la huerta nace la rosa».

Al adoptar el octosílabo para sus cosantes, Gil Vicente obedeció probablemente a la influencia de la métrica castellana. Pudo ser efecto de las melodías tenidas presentes al componer estas poesías el hecho de que entre los octosílabos en que están compuestas apenas figure la variedad dactílica. En «Malhaya quien los envuelve — los mis amores» y «En la huerta nace la rosa», las modalidades que intervienen son la trocaica y la mixta. La que sigue se ajusta uniformemente al ritmo trocaico, aparte de la modificación que el encuentro de acentos produce en el verso inicial:

Del rosal vengo, mi madre,
vengo del rosale.

A riberas de aquel vado
viera estar rosal granado:
vengo del rosale.

A riberas de aquel río
viera estar rosal florido:
vengo del rosale.

Viera estar rosal florido,
cogí rosas con sospiro:
vengo del rosale.

Del rosal vengo, mi madre,
vengo del rosale.

El modelo del cosante sirve de fondo a la canción, anterior a 1577, recogida por Reyes Mejía de la Cerda en su *Comedia de la Zarzuela:* «Pensóse el villano que me adormecía». Sus versos, representados como hexasílabos, consisten en realidad en pareados de dodecasílabos compuestos, con rimas complementarias en sus primeros hemistiquios. Los conceptos se traban y desarrollan de un pareado a otro en la forma propia de esta canción; falta, sin embargo, el característico elemento del estribillo. Otro eco del cosante se aprecia en el *Cantar del alma,* de San Juan de la Cruz: «Que bien sé yo la fonte que mana y corre — aunque es de noche». El parecido se funda en el tema inicial, en el pareado que forma cada estrofa y en el breve y repetido estribillo: «aunque es de noche». No se traban los pareados con el peculiar balanceo del cosante, pero produce en gran parte análogo efecto la reiteración de los conceptos de la fuente eterna, de la corriente caudalosa y del agua viva.[36]

144. Zéjel.—Abundan los testimonios del cultivo de esta can-

[36] Cosante sin estribillo, pero con sello típico en el enlace de sus versos y en su inclinación dactílica es la canción "De los álamos vengo, madre", del *Libro de música* de Fuenllana, 1554. Semejante a la composición de "Pensóse el villano" es la de la envenenadora Moriana, "Moriana, Moriana, — ¿qué me diste en este vino?", citada por R. Menéndez Pidal en *Flor nueva de romances viejos,* Madrid, 1928, pág. 20. La apariencia de cosante del *Cantar del alma* fue discutida por Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz,* Madrid, 1942, págs. 124-133.

ción desde el principio al fin del presente período. Se encuentra con mayor frecuencia en la primera mitad del siglo. La forma tradicional, aa: bbba, reúne el mayor número de ejemplos desde los de Juan del Encina a los de Esteban de Zafra, 1595. En muchos casos el tema inicial constaba de tres versos, abb: «Los amores de la niña — que tan lindos ojos ha, — ay Dios ¿quién los haberá?» Gil Vicente. De ordinario, lo mismo en estos casos que en los de tema de dos versos, la parte que se repetía como estribillo después de cada copla se reducía a una fracción del elemento inicial. Se mantenía la costumbre de componer estas canciones no sólo en metro octosílabo, sino también en el de seis sílabas. En la canción de *La Niña de Gómez Arias,* aunque representada comúnmente en hexasílabos, los versos cuentan, según queda indicado, como hemistiquios del metro compuesto que sirve de base a la estrofa, AA: BBBA.

Santa Teresa compuso dos canciones de zéjel sobre el tema «Caminemos para el cielo, — monjas del Carmelo»; en una de ellas las mudanzas consisten en tres y a veces en cuatro versos consonantes o asonantes; en otra, esa misma parte de la estrofa se reduce a un pareado: «Vamos muy mortificadas, — humildes y despreciadas, — dejando el consuelo». Otro zéjel de la misma autora sobre el estribillo «Este niño viene llorando, — mírale, Gil, que te está llamando», presenta mudanzas de tres versos libremente rimados, bbb, cdc, eff. La referida variedad de zéjel con mudanzas de pareado, ccb, ddb, eeb, se registra también en el juego de la mariposa de la *Egloga nueva,* de Diego Durán, juego semejante al de Antonio de Velasco, mencionado en el período anterior. Gil Vicente adoptó el esquema pareado en la canción de *La sibila Casandra,* que es al mismo tiempo una composición de tipo de cosante, en la que la rima de las coplas se reduce a la simple asonancia del verso de vuelta con el estribillo:

Muy graciosa es la doncella,
cómo es bella y hermosa.

Digas tú el marinero
que en las naves vivías,
si la nave o la vela o la estrella
es tan bella.[37]

[37] Diego Durán, *Egloga nueva,* en *Sieben spanische dramatische Eklogen,* ed. por Eugen Kohler, Dresden, 1911, págs. 312-313. Sobre el mismo juego de "Toma, vivo te lo do", de Antonio de Velasco, se encuentra una canción de Navidad en zéjeles en el *Cancionero de Sebastián de Horozco,* Sevilla, 1874, pág. 130, además de otras poesías en forma de zéjeles ordinarios, en octosílabos y hexasílabos. Bajo el título de zarabanda se halla una poesía en coplas de zéjel, con el estribillo "Teniendo de vos tal prenda — no hay prenda que a mí prenda", en el Romancero de la Biblioteca Brancacciana, *RHi,* 1925, LXV, pág. 361. El *Romancero general* incluye un zéjel con el nombre de canción como desfecha de un romance, núm. 88; otro registrado con núm. 91 es llamado letrilla; los de "A Salamanca, el escolarillo", "Que no cogeré yo verbena" y "Trébole, ay Jesús como huele", forman parte de una ensaladilla, núm. 721. Un zéjel con repeticiones de cosante es la composición "Dícenme que tengo amiga — y no lo sé, — por sabello moriré", del pliego suelto de "Cantares de diversas sonadas", de hacia 1520, incluido en el *Cancionero de galanes,* ed. por Margit Frenk Alatorre, Valencia, 1952.

145. Villancico.—En el siglo XVI, el villancico se convirtió en la forma más abundante de la canción lírica. Su cultivo se extendió, al contrario que el del zéjel y el de la canción trovadoresca. Se halla representado por numerosos ejemplos entre las poesías de Juan del Encina, Garcí Sánchez de Badajoz, Ximénez de Urrea, etc. Aparece con frecuencia en los repertorios poéticos de esta época. Gil Vicente y Timoneda lo introdujeron como elemento lírico en sus obras dramáticas. Montemayor y Gil Polo le hicieron figurar en sus novelas pastoriles. Se trata en muchos casos de villancicos compuestos sobre estribillos antiguos. Santa Teresa y Sebastián de Horozco, como antes habían hecho Fray Ambrosio Montesino y Juan Álvarez Gato, aprovecharon también estos estribillos tradicionales como temas de villancicos a lo divino.

Se mantuvo en lugar preferente la combinación octosílaba que ya se había destacado entre los poetas de la segunda mitad del siglo XV, formada por estribillo de tres versos, redondilla como mudanza y terminación con enlace, vuelta y represa del último verso del estribillo, abb: cddc: cbb. Otras variedades, con ligeras modificaciones de este modelo, tenían asimismo su precedente en el siglo XV. A veces el segundo verso del estribillo era quebrado, a*b*b. Podía también esta parte de la canción constar de dos versos o de cuatro. La porción repetida al final de cada copla, en lugar de limitarse a un solo verso comprendía a veces dos y en algunos casos abarcaba todo el estribillo. La redondilla de la mudanza, generalmente de rimas abrazadas, abba, solía ser en otros casos cruzada, abab, o simplemente asonantada, abcb.

Los metros usados fueron el octosílabo en primer término y con menos frecuencia el hexasílabo. En el estribillo intervenían además otras medidas, especialmente las de nueve y diez sílabas, como en los siguientes ejemplos de Santa Teresa: «Vuestra soy, para vos nací, — ¿qué pensáis hacer de mí?» «Mi gallego, mira quién llama. — Angeles son que ya viene el alba». Los villancicos de Santa Teresa se distinguen por la diversidad de sus combinaciones; en su conjunto de unos veinte apenas se encuentran más de tres que coincidan en la misma forma. Sus rasgos revelan tradición arcaica en la preferencia por los estribillos de cuatro versos, en la abundancia de la rima consonante y en la libertad con que se reduce o aumenta el número de versos de enlace entre la mudanza y la represa del estribillo.

Se empleaba igualmente el villancico en temas devotos y profanos. Entre estos últimos abundan los relativos a labriegos, pastores y zagalas en que se evoca el ganado, los prados, la sierra, el camino, la noche, la luna y el alba, además de la moza y de sus lindos ojos. Los villancicos de asunto religioso son en su mayor parte canciones de Navidad. Los de carácter cortesano, aunque de conceptos más complejos y elaborados, se sirven desde el punto de vista métrico de las mismas formas tradicionales.[38]

146. LETRILLA.—Algunos villancicos vinieron a recoger el papel satírico del antiguo estribote. Seguían esta línea composiciones de tono áspero como la que empieza con el estribillo «A las tierras de Madrid — hemos de ir: — todos hemos de morir», Castillejo, *Rivad.* XXXII, 134. La nota burlesca que había de caracterizar este tipo de villancico bajo el nombre de letrilla se manifiesta en

[38] Las líneas del villancico se funden con las del cosante mediante la repetición y encadenamiento de los versos del estribillo entre los de la mudanza, como muestra el ejemplo "No tengo cabellos, madre, — no tengo bonico donayre", recogido por J. Romeu Figueras, *Anuario Musical,* 1950, V, núm. 35. Ejemplo de elaboración artificiosa es el *Dechado de colores,* formado por quince villancicos, abb:cddc:cbb, sobre quince colores distintos, con su correspondiente significación emblemática, en Cancionerillos de la Biblioteca Ambrosiana, en *RHi,* 1919, XLV, 510-624, núm. 96. Una reseña del villancico con somera referencia a sus precedentes y breve comentario de ejemplos de los siglos XV y XVI se halla en Sister Mary Paulina, *A Study of the villancico up to Lope de Vega,* Washington, D. C. 1940.

la composición de Hurtado de Mendoza que empieza con la siguiente estrofa, *Rivad.* XXXII, 100:

> Ser vieja y arrebolarse,
> no puede tragarse.
>
> El ponerse el arrebol
> y lo blanco y colorado
> en un rostro endemoniado
> con más arrugas que col,
> y en las cejas alcohol
> porque pueda devisarse:
> no puede tragarse.



Varias composiciones del *Romancero general,* 1600, llevan el título de letrillas. Su semejanza no se funda tanto en su forma métrica como en su carácter satírico o burlesco. Una de ellas, en estrofas típicas de zéjel, corresponde propiamente a la tradición del estribote: «Regálame una picaña — porque la taña», núm. 91. Otras dos son villancicos octosílabos: «Vente a mí, torillo fosquillo, — toro fosco, vente a mí», 369; «Pasito, pasito, — no me cortéis; — cortado me habéis, cortado me habéis», 439. Otra es un villancico hexasílabo: «No lloréis, casada — de mi corazón, — que pues yo soy vuestro — yo lloraré por vos», 160. Dos son romancillos hexasílabos en los cuales se repiten los estribillos siguientes: «Fuego de Dios con el bien querer, — fuego de Dios con el querer bien», 440; «Lo que me quise, me quiso, me tengo, — a lo que me quise me tengo yo,» 729. En otras dos ocasiones el nombre de letrilla figura ante dos poesías de sentimiento grave; una es un romancillo hexasílabo con el estribillo «Rabia le dé, madre, — rabia que le mate», 371, y otra, un villancico octosílabo: «Blanda la mano, pensamiento vano, — blanda la mano», 407.[39]

[39] Con la misma vaguedad que el de letrilla, el nombre de *letra* va asignado en el *Romancero general* a composiciones en redondillas, 86, 363; a una canción abba:cddc:abba, 133; a unos villancicos satíricos que podrían llamarse letrillas, 143, 150, 154; a unos romancillos hexasílabos, 363, 406, 613, y a una serie de quintillas, 487. También el nombre de romance, aparte de su propio uso, se aplica para designar una composición en redondillas, 124; una canción del tipo indicado, 472; una serie de quintillas, 485, y hasta una poesía en sextetos de heptasílabos y endecasílabos, aBaBcC, 585. Análoga imprecisión se observa en los nombres de endecha y canción.

147. Romance.—En manos de los escritores del Renacimiento el romance depuró sus cualidades poéticas y su forma artística. Sobre su primitivo fondo épico, su campo se extendió a temas moriscos, pastoriles, caballerescos, históricos, religiosos, satíricos y villanescos, sin contar la variada multitud de los de carácter amoroso. El interés por los romances multiplicó la producción de estos poemas en la segunda mitad del siglo XVI. La imprenta los recogió en numerosas y abundantes colecciones a partir del *Cancionero de romances* publicado en Amberes poco antes de 1550.

En la versificación del romance la uniformidad de medida del octosílabo alcanzó definitiva fijeza. Continuó la pareja de versos en serie amorfa sin sujeción a ningún tipo de estrofa hasta los últimos años del siglo. La costumbre de la rima aconsonantada introducida por los poetas del tiempo de los Reyes Católicos se mantuvo durante gran parte de este período; fue practicada regularmente por Juan del Encina, Gil Vicente, Torres Naharro, Montemayor y Timoneda. Desde mediados de siglo se fue acentuando el criterio opuesto que consistía en adoptar como norma la asonancia. En el *Romancero general*, 1600, los romances con rima consonante se reducen a un escaso número de ejemplos aislados. En todo caso tal cambio no significaba la vuelta a la manera de los romances antiguos. La mezcla de asonancia y consonancia en la misma composición no se admitía con la libertad con que antes se había practicado. Era más limitado que en los romances antiguos y populares el empleo de la rima aguda. En suma el romance en cuartetas con estricta asonancia llana, según se componía a fines del siglo XVI, era resultado de la reelaboración con que la vieja forma métrica pasaba desde el renacimiento al Siglo de Oro. [40]

A través de todo el presente período se ejercitó la adición al romance de complementos líricos en foma de coplas intercaladas en el relato o situadas al final al estilo de las antiguas desfechas. Como ejemplo de la variedad de tales adiciones bastará indicar que en el *Romancero general* suelen consistir en redondillas heptasílabas, 73, 364; en coplas castellanas, 49, 74, 778; en una canción abba: cddc:abba, 86; en coplas reales, 105; en cuartetos endecasílabos, 260; en un villancico hexasílabo, 270, 353, 643; en un romancillo hexasílabo, 357, 620; en octavas reales, 400, 617. El desarrollo del elemento complementario llegaba en algunos casos hasta el punto de hacer aparecer la parte del verdadero romance como simple introducción o como mero marco accesorio, según puede verse en los núms. 353, 400, 617, etc.

[40] Entre los 803 números del *Romancero general*, 1600, apenas pasan de una docena los romances con asonancia aguda. Son aún más escasos los de rima aconsonantada. La cuarteta como unidad de composición no llegó a establecerse de propósito hasta Gabriel Lobo Lasso de la Vega, 1589, según puede verse en S. Griswold Morley, "Are the Spanish romances written in quatrains?", en *RR*, 1916, VII, 42-82.

Más frecuentemente el referido complemento consistía en un breve estribillo que se intercalaba a intervalos regulares. Los estribillos más usados consistían en un pareado de heptasílabo y endecasílabo o de dos endecasílabos. A veces constaban de tetrasílabo y heptasílabo: «Sufre y calla — pues que fuiste la causa», *Romancero general*, 28; de dos octosílabos: «Que tocan al arma, Juana, — Juana, que tocan al arma», 163; de octosílabo y endecasílabo: «Dichoso el pastor que alcanza — tan regalado fin de su esperanza», 30; de eneasílabo y heptasílabo: «Que se nos va la Pascua, moças, — que se nos va la Pascua», 90; de eneasílabo y endecasílabo: «Ay, dulce pensamiento mío, — cuándo me llevarás donde te envío», 130. En ocasiones se reducían a un solo verso o bien formaban una redondilla. La rima del estribillo era en cada caso, con raras excepciones, la misma del romance respectivo. De ordinario el estribillo se repetía después de cada ocho versos; a veces después de cada cuatro, y en algún caso después de cada doce, núm. 114.

El romance hexasílabo, anticipado en la serranilla de la *Zarzuela*, en la canción de romería de «So ell encina» y en otros ejemplos del período anterior, empezó a elevar su representación en la poesía culta en el último tercio del siglo XVI. No se encuentra entre las poesías de Castillejo ni de Hurtado de Mendoza. Tampoco figura en el *Cancionero de romances*, Amberes. Se hace presente en varios números de los cancionerillos de la Biblioteca Ambrosiana, impresos desde 1589 a 1594, y suma más de treinta ejemplos en el *Romancero general*, 1600, donde al lado de la denominación común de romances reciben también los nombres de endechas, letras, letrillas y canciones. Son en su mayor parte líricos, de tema amoroso, unos pastoriles y otros cortesanos, con proporción relativamente abundante de los de carácter satírico o burlesco. Siguen las mismas normas de los romances octosílabos en lo que se refiere a la práctica de las cuartetas y de la asonancia

llana. En los pocos casos que llevan estribillo, éste suele consistir en dos versos de las mismas medida y rima que las del romance: «Mal haya quien fía — de gente que pasa», 85; «No me olvides, niña; — no me olvides, no», 158.

148. Cuarteta.—Muchas coplas de esta clase, no recogidas por los colectores de los cancioneros, debieron ser corrientes en el folklore del siglo XVI. La más divulgada y repetida fue sin duda la de la Bella Malmaridada, glosada, como queda dicho, por Juan del Encina, Castillejo, Hurtado de Mendoza, Barahona de Soto y muchos otros:

La bella malmaridada,
de las más lindas que vi,
si quieres tener amores,
linda, acuérdate de mí.

La parte de la mudanza en las estrofas del villancico «Qué sañosa está la niña», en la *Sibila Casandra,* de Gil Vicente, corresponde por su forma y estilo al tipo de la cuarteta popular:

En la sierra está la niña
su ganado a repastar,
hermosa como las flores,
sañosa como la mar.

Cuartetas sirven de tema a los villancicos de Santa Teresa que empiezan «Oh, pastores que veláis», y «Oh, qué bien tan sin segundo». Procedían de romances antiguos las cuartetas que aparecen al frente de dos glosas del *Romancero general,* núms. 390 y 394.

149. Seguidilla.—Una poesía de los *Romancerillos de Pisa,* impresos en Valencia, 1594-1598, y reeditados en *RHi,* 1925, LXV, 160, consta de 33 seguidillas escritas en dos líneas cada una, pág. 214. A primera vista tal composición puede parecer una poesía en pareados de versos compuestos asonantados. En realidad cada pareado es una seguidilla independiente. Es probable que no correspondan al mismo autor y que fueran recogidas de la lírica cantada. La primera de la serie es como sigue:

El sol y la luna quedan ñublados
quando alça mi niña sus ojos claros.

Da viva idea esta colección de la flexibilidad métrica de la seguidilla, ya advertida desde sus primeros ejemplos. La medida de los versos simples, que aquí figuran con apariencia de hemistiquios, oscila entre seis y siete sílabas en los correspondientes a los lugares impares y entre cinco y seis sílabas en los pares. La combinación más frecuente es 6-5-7-5; otras que reúnen también varios ejemplos son 6-5-6-5, 7-5-7-5 y 7-5-6-5. Las combinaciones 7-5-6-6 y 6-7-7-5 sólo figuran como casos individuales. Seis coplas aparecen formadas por simples hexasílabos, 6-6-6-6. Otras seguidillas, usadas como temas de villancicos entre las poesías de Timoneda, Horozco y otros autores, confirman las variedades indicadas.[41]

150. Baile.—Las letras de baile daban empleo preferente a los metros dactílicos. Se ha visto la antigua representación de los de nueve y diez sílabas en los cosantes. Del de arte mayor se hacía uso, como queda advertido, en la composición de las pavanas. El eneasílabo dactílico y mixto formaba parte de los estribillos de muchos villancicos. Algunas letras desarrollaron más extensamente el cultivo de este metro, combinándolo de ordinario con los de diez y doce sílabas. Corresponden a este tipo de composiciones la canción «Arrojóme las naranjicas — con las ramas del blanco azahar» y «Ventecico murmurador — que lo gozas y andas todo», de *Tonos castellanos,* siglo XVI.[42] La mezcla de los metros indicados ofrece un ejemplo característico en la siguiente letra con se-

[41] A las seguidillas del siglo XVI citadas por F. Hanssen añade Henríquez Ureña las de varios otros autores del mismo tiempo, especialmente las reunidas por Juan Vázquez en sus *Villancicos,* 1551, y por Miguel de Fuenllana en su *Orfénica Lira,* 1554 (*Versificación,* 155-156). Sus caracteres métricos coinciden con los de la indicada colección de los *Romancerillos de Pisa.*

[42] En la copla de "Arrojóme las naranjicas" la medida de los cuatro versos es 9-10-9-9; en "Ventecico murmurador", 9-8-10-9. Otros ejemplos de *Tonos castellanos,* en Gallardo, *Ensayo,* I, 1194-1203: "Cuando taño y repico al alba — no repico ni taño al albor", 9-10-8-9; "Al ladrón, al ladrón, señores, — tengan aquese ladrón", 9-8-10-9; "Bailad en la fiesta, zagalas, — que la gaita os hace el son", 9-8-9-9; "Daba el sol en los álamos, madre, — y a su sombra me recosté," 10-9-9-8.

mejanza de cosante, incluida en una ensaladilla del *Romancero general*, núm. 790:

Zagaleja del ojo rasgado,
vente a mí que no soy toro bravo.

Vente a mí, zagaleja, vente,
que adoro las damas y mato la gente.

Zagaleja del ojo negro,
vente a mí que te adoro y quiero.

Dejaré que me tomes el cuerno
y me lleves si quieres al prado:

Vente a mí que no soy toro bravo.

En otra ensaladilla del citado *Romancero*, núm. 670, una de sus canciones, también con semejanza de cosante, consta de versos con hemistiquios 6-5, 7-5, como los de seguidilla. La repetición de conceptos, que entrelaza los dos pareados, y la represa del segundo verso al final de la canción dan al conjunto unidad propia, distinta de la simple suma de dos seguidillas:

Aquel pajecico de aquel plumaje
aguilica sería quien lo alcançase.

Aquel pajecico de los airones
que volando lleva los corazones:

Aguilica sería quien lo alcançase.

Accidentes del verso

151. Ametría.—Se hizo más clara y definida que en el período anterior la línea de separación entre la regularidad de la versificación culta y la libertad métrica de determinadas formas tradicionales como los cosantes, los estribillos y las seguidillas. Gil Vicente, por ejemplo, al lado de la medida normal de los versos en los diálogos de sus farsas, practicó la ametría en varias de sus

canciones. Castillejo mezcló versos de 5, 7 y 8 sílabas en el villancico «Aquí no hay — sino ver y desear». La canción con que terminan *Los Menemnos*, de Timoneda, consta de versos de 9, 5, 10 y 4 sílabas:

Enhorabuena vengáis vos,
hermano mío,
pues a pesares hoy entre nos
dais desvío.

La más importante manifestación del verso exento de medida normal en la poesía de este tiempo consiste en las composiciones registradas con los números 58 y 59 del *Cancionero de Evora*, publicado por Eugene Hardung, Lisboa, 1876. Las dos composiciones, de asunto místico y del mismo tono y estilo, están compuestas en tercetos monorrimos de versos fluctuantes, entre 9 y 12 sílabas. Suman entre ambas 23 tercetos, cuya forma de rima, AAA:BBB:CCC, de una parte evoca el recuerdo de la mudanza del zéjel, de los trísticos de la *Doctrina cristiana* de Pedro de Veragüe y de las trinadas devotas de Fernán Pérez de Guzmán, y de otra parte aparece como precedente de las innovaciones modernistas.

Entre sus versos figuran dodecasílabos compuestos de tipo trocaico: «Hacen de mis ojos fuentes perenales», 58,4; dodecasílabos dactílicos: «Cubríme de rosas, cercáme de flores», 59,5; dodecasílabos de arte mayor: «Espero de ver los bienes del Señor», 58,10; dodecasílabo de seguidilla: «Lloro mi mal presente y el bien pasado», 58,3; dodecasílabo ternario: «Azucena de los valles olorosa», 59,4; endecasílabos: «Dichosa el alma que por ti suspira», 58,7; decasílabo: «Oh, flor del campo, dulce y hermosa», 59,4; eneasílabo: «Los tus hermosos tabernáculos», 58,11. Al lado de estos tipos fácilmente identificables, se hallan versos de ritmo menos claro: «Perdido tras los ganados desta sierra», 59,2; «Nel día del placer de su coraçon», 59,7.

El lenguaje literario y el refinamiento lírico de las referidas poesías revelan la mano de un autor que de habérselo propuesto hubiera podido servirse de cualquier metro normal y corriente. Ningún indicio en la colección de que forman parte puede hacer suponer que la desigualdad de los versos se produjera por errores de copia. Basta la lectura espontánea, sin preocupación de uniformidad métrica, para advertir la disposición de los tiempos mar-

cados e intervalos rítmicos que determinan el compás de tal variedad de versos. La poesía 58 principia de este modo:

Aunque me veáis en tierra ajena,
allá en el cielo tengo una prenda;
no la olvidaré hasta que muera.
Extranjero soy, no lo puedo negar,
mas de mis amores haré un mar;
por ellos a mi tierra iré aportar.

152. Polimetría.—Son numerosos los testimonios del empleo de estrofas distintas en la misma poesía, contra la ordinaria norma de mantener uniformemente el tipo establecido al principio de cada caso. Una canción de la *Diana* de Montemayor (Menéndez y Pelayo, *Orígs. de la nov.* II, 329-330), está formada por tercetos endecasílabos cuya rima continúa en varias liras enlazadas entre sí y seguidas a su vez por octavas con las cuales se enlazan otros tercetos finales. De manera semejante, la canción de Berardo, en la *Diana* de Gil Polo, muestra en primer lugar tercetos endecasílabos esdrújulos, a los cuales siguen tercetos llanos, liras y octavas reales. Hasta once combinaciones diferentes de estrofas octosílabas se registran en las *Lecciones de Job*, de Garcí Sánchez de Badajoz, *Canc. Siglo XV*, núm. 1045.

Producto peculiar de la inclinación polimétrica fueron las composiciones llamadas *ensaladillas*. Las cinco poesías de esta especie recogidas en el *Romancero general* tienen por base un relato, en romance, redondillas o coplas castellanas, en el cual se intercala de vez en cuando alguna canción. Las que llevan los números 488 y 655 son en realidad simples romances adicionados con dos complementos en redondillas y villancicos; en el 670, el relato en redondillas incluye una letrilla octosílaba, unas coplas de danza y una letrilla hexasílaba; la narración en el núm. 721 está en coplas castellanas y los elementos intercalados son cuatro villancicos; el número 790 es una serie de romances que alternan con villancicos y canciones. Finalmente, la ensaladilla dada como ejemplo por Rengifo dejó de ser un romance con interpolaciones para aparecer como simple yuxtaposición de una serie de canciones sin relato coordinativo.[43]

[43] El punto de partida de la ensaladilla parece haber sido el romance con desfecha. Carece de base la semejanza que se le ha atribuido con el discor y con la *fatrasie* francesa. Barbieri aplicó inadecuadamente el nombre de ensalada a una canción, núm. 43, cantada simultáneamente a seis voces con seis letras distintas. El mismo Barbieri advirtió que no recordaba haber visto ninguna otra canción de esa especie. Sobre otras supuestas semejanzas en relación con las ensaladillas, véase Le Gentil, *Les formes*, 192.

En las obras dramáticas, la polimetría contaba con precedentes antiguos. Juan del Encina, Lucas Fernández, Timoneda y Lope de Rueda interrumpieron esta tradición al adoptar, bajo el ejemplo del teatro italiano, la estrofa única y uniforme en la composición de cada obra. La aplicación de estrofas distintas fue reanudada por Gil Vicente y desarrollada principalmente en la segunda parte de este período. Basta mencionar la *Comedia Jacobina*, de Damián de Vegas, *Rivad.* XXXV, 509, compuesta en endecasílabos esdrújulos sueltos, tercetos ordinarios, redondillas, octavas reales, liras, sonetos, villancicos y endecasílabos sueltos no esdrújulos, y la tragedia *Nise laureada*, de Jerónimo Bermúdez, en endecasílabos sueltos, sonetos, sextetos abAbaA, octava real, pentasílabos sueltos, sextetos abCdeF, tercetos, liras, sáficos y adónicos, heptasílabos sueltos y estrofas abcD.[44]

153. Complementos rítmicos.—Resultado de la adopción del verso italiano fue un considerable acopio de nuevas experiencias métricas. La extensión del endecasílabo ofrece mayor campo que la del octosílabo para combinaciones y efectos verbales. Garcilaso debió percibir desde el primer instante las posibilidades artísticas a que se prestaba el manejo de aquel nuevo instrumento. Las notas siguientes son una simple muestra de las observaciones que en este sentido podrían recogerse en una lectura atenta de las poesías de Garcilaso y de algunos de sus continuadores.

Efecto repetido de armonía vocálica es el que ofrecen en la égloga tercera de Garcilaso algunas combinaciones de vocales destacadas por los apoyos rítmicos: a-i-a, «El os*a*do mar*i*do que baj*a*ba», 138; «Est*a*ba los colm*i*llos aguz*a*ndo», 174; «Llor*a*ban una n*i*nfa delic*a*da», 226; i-a-i, «Ind*i*gna de lleg*a*r a tus o*í*dos»,

[44] Una extensa información en que aparecen las diferencias de estrofas usadas en el teatro entre las obras anteriores a 1530, las comprendidas entre 1530 y 1575 y las posteriores a esta última fecha se halla en S. Griswold Morley, "Strophes in the Spanish drama before Lope de Vega," en *HMP*, I, 505-531.

44; «La vengativa mano de Cupido», 150; «Mas a la fin los brazos le crecían», 161.

Adquiere notorio relieve la correspondencia que muchos versos ofrecen entre las parejas de vocales que ocupan sus tiempos marcados: «Que hizo de Apolo consumirse en lloro», 151; Tornaba con su sangre coloradas», 184; «Amada en el Amado transformada», San Juan de la Cruz; «El corriente que nace de esta fuente», San Juan de la Cruz; «Y el Santo de Israel abrió su mano», Herrera; «Despedazada con aguda lanza», Herrera.

De vez en cuando la repercusión de los tiempos marcados se extiende a alguna otra de las cláusulas del verso: «Gozar quiero del bien que debo al cielo», Fray Luis de León; «Y precia la bajeza de la tierra», Fray Luis de León; «Y aquellas en la guerra gentes fieras», Herrera; «Perezca en bravas llamas abrasada», Herrera.

No puede parecer casual el que Garcilaso, al describir la serenidad de la hora y la transparencia de la luz en el momento que las ninfas de su égloga tercera iban a sumergirse en el Tajo, insistiera en las claras rimas en *á-a* a través de dos octavas, versos 265-279, contra el uso normal en tales estrofas de consonancias diferentes y alternas, y repitiera esa misma vocal *a* en varios apoyos rítmicos dentro de los versos:

Los rayos ya del sol se trastornaban,
escondiendo su luz, al mundo cara,
tras altos montes, y a la luna daban
lugar para mostrar su blanca cara;
los peces a menudo ya saltaban,
con la cola azotando el agua clara,
cuando las ninfas, su labor dejando,
hacia el agua se fueron paseando.

Independientemente de su efecto acústico, la disposición concordante de los vocablos a base de su calidad gramatical o semántica suma ocasionalmente su propia armonía al conjunto rítmico del verso, en unos casos por correlación directa: «Testigos limpios de ánimo inocente», Garcilaso; «Corto descanso de una amarga vida», Francisco de la Torre; en otros, por correlación inversa: «Cestillos blancos de purpúreas rosas», Garcilaso; «Ave nocturna de agorero canto», Francisco de la Torre; en otros, por

contraposición o antítesis: «Y claras luces de las sombras vanas», Garcilaso; «Muere mi vida y vive mi cuidado», Francisco de la Torre. En la estructura sintáctica del endecasílabo se destaca la división trimembre: «De guerras y peligros y destierro», Garcilaso; «Lo que es, lo que será, lo que ha pasado», Fray Luis de León; «Cierto mal, bien incierto, ausencia fiera», Francisco de la Torre.

154. Resumen.—Durante el primer tercio del presente período, continuaron usándose las coplas de arte mayor y las octosílabas coplas reales, castellanas, mixtas y de pie quebrado. De estas mismas formas hicieron uso en sus obras dramáticas Juan del Encina, Lucas Fernández y Gil Vicente. Aumentó la boga de las glosas, especialmente de las dedicadas a canciones y romances. Se extendió asimismo la costumbre de terminar los romances con alguna canción, zéjel o villacinco, a manera de desfecha. Se hizo corriente en el cultivo de los romances componerlos con rima aconsonantada.

En la segunda etapa, se produjo la introducción del endecasílabo italiano con las varias combinaciones de sus sonetos, estancias, octavas, tercetos, etc. Decayó rápidamente el verso de arte mayor. Fueron perdiendo también popularidad las coplas reales y castellanas y se sostuvieron las mixtas, al paso que aumentaban las redondillas y quintillas emancipadas. La quintilla con verso inicial quebrado fue la estrofa más usada por Castillejo. Se multiplicaron las glosas en coplas castellanas y reales sobre canciones, romances, cuartetas y oraciones. La novela pastoril intercaló en sus relatos estrofas octosílabas y endecasílabas. El teatro dio preferencia a las estrofas octosílabas enlazadas de seis y siete versos. Los romances prescindieron de la consonancia y recuperaron la rima asonante.

En la etapa final, el endecasílabo se elevó definitivamente al primer rango con los ejemplos de Herrera y fray Luis de León. Entre las nuevas estrofas consiguió especial adhesión la lira de Garcilaso. La imitación clásica aclimató la estrofa sáfico-adónica y a su lado la modificación o réplica del bachiller Francisco de la Torre. Penetraron en la composición de las obras dramáticas las estrofas endecasílabas, alternando principalmente con la quintilla. Las tragedias renacentistas inspiradas en modelos clásicos e italianos cultivaron extensamente el endecasílabo suelto. El casi

olvidado heptasílabo inició su nueva actuación con la anacreóntica de Gutierre de Cetina, las endechas de Jerónimo Bermúdez y Francisco de la Torre y varios romancillos anónimos. Avanzó la glosa en la delimitación de sus rasgos, tendiendo preferentemente a usar la redondilla como tema y a incluir cada uno de los versos de ésta en las cuatro estrofas de la composición.

Después de los cosantes de Gil Vicente, el recuerdo de esta canción se ve reflejado con más o menos fidelidad en varias ocasiones. Se mantuvo viva la tradición del zéjel desde Juan del Encina al *Romancero general*. El villancico fue abundantemente cultivado como canción independiente y como complemento lírico en los romances, novelas y teatro. Se multiplicaron los ejemplos de la seguidilla fluctuante. Las letras de danzas desarrollaron con preferencia las coplas dactílicas en versos de nueve y diez sílabas. Con nueva elaboración artística, el romance, a la terminación de este período, se componía como serie de cuartetas con asonancia llana y era frecuentemente acompañado por alguna canción, villancico o endecha final o por algún breve estribillo intercalado en el relato. El romancillo hexasílabo siguió el ejemplo del octosílabo en lo que se refiere a la composición en cuartetas y a la intercalación de estribillos.

La sustitución del arte mayor por el endecasílabo representó un importante triunfo de la métrica silábica. Continuó ejercitándose la mezcla de versos desiguales o fluctuantes en los estribillos, seguidillas y letras bailables, y con mayor margen de oscilación en casos particulares como el representado por los tercetos monorrimos del *Canc. de Evora*. De la misma manera, frente a la uniformidad estrófica de las canciones en estancias, de las églogas en estancias u octavas, de las epístolas y elegías en tercetos y de las composiciones octosílabas en coplas reales, mixtas, redondillas, quintillas o sextillas, la inclinación polimétrica desarrolló sus preferencias en las ensaladillas y en el teatro.

Parte principal del esfuerzo de los poetas de este tiempo recayó sobre la reelaboración del ritmo. El endecasílabo italiano no fue introducido sin cierta modificación de sus condiciones internas. Sus modalidad dactílica, acentuada en 4-7-10, halló desde el primer momento acogida poco favorable. A la variedad sáfica se le dio menor representación que la que ofrecía ordinariamente en los textos tenidos por modelo. Se elevó en cambio de manera considerable el papel de la forma heroica o trocaica. En suma, los

elementos polirrítmicos del endecasílabo fueron sometidos a una igualación proporcional semejante a la que se había venido produciendo en la evolución del octosílabo contra el predominio que la poesía culta había concedido a la forma trocaica de este metro.

Las composiciones hexasílabas de tono popular se inclinaron principalmente a la variedad dactílica, mientras que las de carácter culto favorecieron el tipo trocaico. Respondiendo a estas mismas tendencias, las letras de baile contribuyeron a destacar los metros dactílicos en tanto que el heptasílabo, reaparecido en endechas y romances cultos, y el alejandrino, accidentalmente resucitado por Gil Polo, observaron uniformemente la modalidad trocaica. Puede decirse que, así en la construcción de los versos antiguos como en la de los modernos, prevalecieron en el fondo las corrientes características de la propia tradición, a pesar de la fuerte influencia italiana, incorporada definitivamente desde este tiempo a la historia de la métrica española.

SIGLO DE ORO

155. Consolidación.—Desde fines del siglo XVI resurgió vivamente el interés respecto a la historia, cualidades y técnica del verso con el *Discurso* de Argote de Molina, las *Anotaciones* de Herrera y los tratados de Sánchez de Lima, Rengifo y Pinciano. A la acumulación de materiales antiguos y modernos del período anterior, siguió el propósito de definir y regularizar tan abundantes invenciones. Las ideas sobre acentos, rimas, metros y estrofas seguían recibiéndose principalmente de Italia. Cascales y Correas penetraron con perspicacia en el mecanismo de estas formas; Caramuel las explicó con comentario exuberante. La atención de los mismos poetas sobre estas cuestiones quedó reflejada en el *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva, en el *Viaje del Parnaso* de Cervantes y en el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega. [1]

Parte principal en el cultivo del verso durante el Siglo de Oro correspondió al teatro. No existió una métrica especial para las obras dramáticas; se utilizaron en la escena las mismas formas usadas en la poesía corriente. Sirvió sin embargo el estímulo de la declamación pública para desarrollar los recursos artísticos del verso y para compenetrar sus efectos con las circunstancias y accidentes del espectáculo, haciendo que los cambios de metros y estrofas desempeñaran un papel complementario en la composición de escenas y personajes y en la variedad y armonía de la obra. Divulgadas por las representaciones teatrales, las formas de la métrica literaria se hicieron familiares en todos los dominios de la lengua. [2]

[1] Información de conjunto sobre las doctrinas relativas a esta materia desde Nebrija a Caramuel se encuentra en E. Díez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid, 1949.

[2] El estudio de las estrofas usadas en las obras de teatro es recurso básico en la discusión de problemas de cronología y autenticidad, como muestran los trabajos de S. Griswold Morley, "The use of verseforms

Los versos principales venían trabajados por largas experiencias; sus líneas se distinguían con precisión y claridad; correspondió a los poetas de este tiempo la depuración y refinamiento de tales cualidades. Era necesario al mismo tiempo fijar los rasgos propios de otros versos menos elaborados. Algunas estrofas octosílabas que desde hacía varios años venían decayendo de su antigua popularidad tenían que ser sustituidas. Quedaban varios puntos por resolver en la selección y adaptación de las nuevas estrofas endecasílabas. Tales circunstancias representaban en líneas generales la situación de la métrica al entrar en un período en que el cultivo del verso había de alcanzar su máxima exaltación.[3]

Endecasílabo

156. Soneto.—Fue el soneto la composición preferida entre las estrofas endecasílabas del Siglo de Oro. Los sonetos correspondientes a este período constituyen una inmensa producción poética. Sólo los de Lope pasan de 1500. En los cuartetos se mantuvo estrictamente la disposición ABBA:ABBA. Las combinaciones más usadas en los tercetos fueron en orden de frecuencia CDC: DCD, CDE:CDE, CDE:DCE, CDC:EDE, CDE:DEC, CDC:CDC, CDE:EDC. La mayor parte de los poetas emplearon varias de estas combinaciones. Cervantes parece haber usado solamente la segunda, preferida por Garcilaso y Herrera. Góngora se sirvió tam-

(strophes) by Tirso de Molina", en *BHi,* 1905, VII, 387-408, y 1914, XVI, 177-208, y "Studies in Spanish dramatic versification of the Siglo de Oro: Alarcón and Moreto", en *University of California Publications in Modern Philology,* 1918, VII, 131-173; S. Griswold Morley y C. Bruerton, *The Chronology of Lope de Vega's Comedias,* Nueva York, 1940; Harry W. Hilborn, *A Chronology of the plays of D. Pedro Calderón de la Barca,* Toronto, 1938; C. Bruerton, "The Chronology of the Comedias of Guillén de Castro", en *HR,* 1944, XII, 89-151; Jack H. Parker, "The Chronology of the plays of Juan Pérez de Montalbán," en *PMLA,* 1952, LXVII, 186-210.

[3] Se hace referencia principalmente a los siguientes autores: Baltasar del Alcázar, 1530-1606; Miguel de Cervantes, 1547-1616; Juan de la Cueva, 1550-1609; Vicente Espinel, 1551-1624; Luis de Góngora, 1561-1627; Lope de Vega, 1562-1635; Rodrigo Caro, 1573-1647; Francisco de Quevedo, 1580-1645; Francisco de Rioja, 1583-1659; Esteban Manuel de Villegas, 1589-1660; Pedro Calderón de la Barca, 1600-1681; Francisco de Trillo y Figueroa, 1615-1680; Sor Juana Inés de la Cruz, 1651-1691.

bién principalmente de esta misma forma. Lope siguió análogo ejemplo hasta principios del siglo XVII, pero desde esa fecha en adelante dio superioridad al primer tipo, CDC:DCD, el cual pasó igualmente al lugar predominante entre los sonetos de Quevedo, Villamediana y Calderón.[4]

Considerado en sí mismo como un breve poema, el soneto no era empleado en serie a la manera de la estancia, la octava o las demás estrofas. Dentro de la comedia se le concedía de ordinario un intervalo independiente. Lope advirtió este carácter en su *Arte nuevo,* indicando que «el soneto está bien en los que aguardan». Se escribieron, sin embargo, sonetos dialogados, a la manera del de Babieca y Rocinante, de Cervantes. El mismo Cervantes introdujo en su comedia *La entretenida* un soneto cuya recitación se interrumpe después de cada terceto y cuarteto para dar lugar a una redondilla dicha por otro personaje. Entre las formas especiales de sonetos de ingenio, en realidad poco frecuentes, con rimas agudas, esdrújulas, enlazadas o repetidas en forma de eco, o con algún otro género de artificio, la variedad que ofrece mayor número de ejemplos es la de los sonetos con estrambote o apéndice añadido después de los catorce versos regulares.[5]

157. Estancia.—Alcanzó la estancia su apogeo en canciones, églogas y comedias. Sus rasgos se mantuvieron fieles a la tradición italiana. Se cultivaron igualmente las variedades extensas y graves, recargadas de endecasílabos, y las combinaciones breves y ligeras,

[4] De interés métrico y literario es el estudio de Otto Jörder, *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega,* Halle, 1936. La diversidad de combinaciones de los tercetos ha sido tratada por Dorothy Clotelle Clarke, "Tiercet rimes of the Golden Age Sonnet", en *HR,* 1936, IV, 378-383. El trabajo de Orestes Fratoni, *Ensayo para una historia del soneto en Góngora,* Buenos Aires, 1948, no se refiere a la forma métrica, sino a la composición ideológica. Sobre "el soneto del soneto", en ejemplos anteriores y posteriores al de *A Violante,* de Lope, dio información M. Menéndez y Pelayo en *Obras de Lope de Vega,* IX, págs. CXIII-CXV.

[5] No se encuentran entre los autores examinados las variedades de sonetos doblados, terciados, continuos y retrógrados hechos notar bajo influencia italiana por Rengifo, *Arte poética,* caps. XLIII-LII. Numerosos sonetos con rimas dobladas en forma de eco fueron reunidos por M. Gauthier, "De quelques jeux d' esprit: Les échos", en *RHi,* 1915, XXXV, 27-43. Sobre el soneto con estrambote en la literatura española publicó varios artículos E. Buceta en *RHi,* 1928, LXXII, 460-474; 1929, LXXV, 583-595, y *RFE,* 1931, XVIII, 239-251, y 1934, XXI, 361-376.

más inclinadas a aumentar la intervención de los versos de siete sílabas. En la oda de Rodrigo Caro a las ruinas de Itálica, la estancia, de diecisiete versos, sólo contiene tres heptasílabos situados en el lugar de transición entre las dos partes de la estrofa. Un solo heptasílabo en análoga disposición figura en las largas estancias de la canción de Góngora sobre la conquista de Larache. La ligera estancia de la canción quinta de Herrera, abCabC: cdeeDfF, fue repetida por Lope en numerosas comedias, aplicándola generalmente a monólogos líricos. Entre formas ligeras y graves se han registrado en las obras dramáticas de Lope hasta 13 distintos tipos de estancia. Tirso y Moreto se sirvieron menos que Lope de esta forma métrica. No la utilizó Alarcón.[6]

158. SILVA.—Se dio el nombre de silva a la composición formada por endecasílabos solos o combinados con heptasílabos, sin sujeción a orden alguno de rimas ni estrofas. Era meramente accidental el hecho de que algunos versos dentro del conjunto ofrecieran forma de pareados, tercetos, cuartetos, etc. En algunos casos la correspondencia de los versos con los períodos sintácticos de cierta extensión presenta la apariencia de una serie de estancias distintas entre sí. Más corrientemente la trabada forma de la composición borra toda idea de división estrófica. Los versos podían estar rimados en su totalidad o bien algunos de ellos, en mayor o menor número, podían quedar sueltos. Como en el caso de la composición en estancias, se distinguen dos tipos de silvas, uno de carácter grave y lento en endecasílabos solos o preponderantes y otro de movimiento más vivo con considerable proporción de heptasílabos. El nombre especial de *silva de consonantes* se aplicaba a meros conjuntos de pareados o tercetos que conviene clasificar en correspondencia con sus respectivas estrofas.

La silva tenía también precedentes en Italia donde se habían dado ejemplos característicos en endecasílabos y heptasílabos libremente rimados con alguno suelto y sin orden de estrofas, como

[6] Ejemplo de estancia larga y recargada, con 18 versos en el siguiente orden, ABCABC: CdDEEfFgGHiH, es la de la anónima epístola peruana *De Amarilis a Berardo;* se halla en C. Oyuela, *Ant.* I, 35 y sigs. El citado esquema de la canción V de Herrera, sobre el modelo de la canción XI de Petrarca, se halla en 16 comedias de Lope, según Morley y Bruerton, *Chronology,* 100.

muestra la composición sobre los artistas florentinos de Anton Francesco Grazzini (Il Lasca), 1503-1584.[7] Desde 1588, Lope practicó la intercalación de pareados en los pasajes de sus comedias en endecasílabos y heptasílabos sueltos (Morley y Bruerton, *Chronology,* 95-97). De la silva de endecasílabos solos se encuentran ejemplos desde la comedia *Don Juan de Austria en Flandes,* atribuida a Lope y a Alonso Remón y representada en 1604 (Morley y Bruerton, *Chronology,* 307). La silva ordinaria de endecasílabos y heptasílabos fue empleada por Góngora en las *Soledades,* de la primera de las cuales se sabe que estaba compuesta en 1613.

En la agrupación de los versos de las *Soledades,* aunque ajena a moldes regulares, se ve aún reflejada la idea de la estancia. El mismo efecto se advierte en la silva de Rodrigo Caro sobre la villa de Carmona. Ejemplos de silva densa y grave, libre de toda disciplina estrófica, son la poesía de Góngora con ocasión de la falsa nueva de la muerte del Conde de Lemos y la de Quevedo *Al sueño.* Lope se sirvió de este mismo tipo de silva en el énfasis burlesco de la *Gatomaquia.* La renovación barroca encontró instrumento propicio en la libertad de la silva. A fines del siglo XVII esta forma métrica fue divulgada en Italia por Alessandro Guidi, 1650-1712. En las estancias libres de las silvas de Guidi se refleja la versificación de las *Soledades* con rasgos distintos de la silva amorfa de Grazzini.

159. OCTAVA REAL.—Continuó el uso de la octava en poemas líricos y bucólicos, según el ejemplo de Boscán, Garcilaso, Montemayor, etc. Cervantes la utilizó en el *Canto de Calíope,* Góngora en la *Fábula de Polifemo* y Pablo de Céspedes en el *Arte de la Pintura.* Gradualmente la octava real se fue haciendo la estrofa característica de la narración épica. Fue confirmada en este papel después de Ercilla, por Balbuena, Castellanos, Hojeda y Virués, entre otros. El teatro clásico se sirvió de la octava en parlamentos graves y en escenas de ceremonia y dignidad. Es la estrofa que sigue a la redondilla en consistencia y estabilidad a través de todas las obras de Lope.[8]

[7] Como primeros testimonios de la tendencia antiestrófica que la silva representa, pueden recordarse las composiciones octosílabas en serie irregular de Rodrigo de Torres y Gonzalvo Torquemada, en *Canc. Palacio,* núms. 108 y 118.

[8] La octava fue aludida por Cervantes con el antiguo nombre italiano

Pedro de Oña compuso su *Arauco domado* en la estrofa mixta, combinación de octava real y copla de arte mayor, ensayada con anterioridad por Hurtado de Mendoza, ABBA:ABCC. Este mismo tipo de octava fue repetido por Luis Belmonte Bermúdez en *La aurora de Cristo,* Sevilla, 1616. No ofrecía tal estrofa la definida gravedad de la octava italiana ni el equilibrio y simetría de la de arte mayor. El mismo Oña prescindió de la citada forma mixta en sus poemas *El Ignacio de Cantabria* y *El Vasauro,* en los cuales volvió a la ordinaria octava real.

160. Sexta rima.—Se usó poco en el Siglo de Oro el sexteto de endecasílabos plenos, frecuente en italiano, a la manera de la octava, ABABCC. Su demostración más extensa consistió en el poema *Nenia,* en el que figuran 80 estrofas de esta especie con rimas dobladas, compuesto por Manuel de Faria y Sousa.[9]

161. Estrofas aliradas.—El sexteto de heptasílabos y endecasílabos alternos, aBaBcC, ya acreditado por fray Luis de León, halló numerosos continuadores en la lírica y en el teatro. Fue utilizado, entre otros, por Agustín de Rojas en una poesía de su *Viaje entretenido,* por Villegas en varias de sus traducciones y por el argentino Luis Tejeda, siglo XVII, en *El árbol de Judá.* Sirvió en el teatro generalmente para escenas líricas, según muestran abundantes ejemplos de Virués, Cervantes, Lope, Montalbán, etc. Además de la forma indicada, ofrece varias combinaciones en lo que se refiere al orden de sus versos y rimas: aBaBCC, AbAbcC, AbbAcC, AabBCC, etc.

Como desarrollo del mismo tipo métrico pueden considerarse la estrofa de siete versos, aBbCcAA, aplicada por Góngora al «métrico llanto» de la *Soledad segunda* y al diálogo de Lícidas y

de estrambote en el *Viaje del Parnaso,* donde aparecía prestando su sólida estructura al árbol de mesana y a la antena del barco. Lope advirtió en su *Arte nuevo* que "las relaciones piden los romances, — aunque en octavas lucen por extremo". Parece, en efecto, que Lope no trató de establecer diferencia en sus comedias entre romances y octavas como estrofas narrativas, aparte de servirse más frecuentemente de los primeros (Morley y Bruerton, *Chronology,* 76-77).

[9] El poema *Nenia,* dedicado a la muerte de don José López Pacheco y Acuña, Conde de San Esteban de Gormaz, 1644, se halla, con otras composiciones de rimas dobladas, en M. Gauthier, "De quelques jeux d'esprit: Les échos", en *RHi,* 1915, XXXV, 27-43.

Micón del mismo poema, y la combinación semejante, ABcACdC, que se encuentra entre las traducciones horacianas de Medrano. El rasgo básico del pareado final de esta clase de estrofas, combinado con el sexteto correlativo abCabC, aparece en la estrofa utilizada por Juan de Jáuregui en la traducción de *Sic te, dive,* de Horacio, abCabCdD, y en la empleada por Cervantes en una escena de *La entretenida,* ABcABcDD. Una nueva reelaboración de este modelo introdujo Francisco de Figueroa en su imitación de la oda horaciana *Oh, navis,* abCabCcdD, repetida bajo la forma AbCAbCcdD en la poesía 120 de Góngora.

162. Lira.—La lira de Garcilaso y de fray Luis de León fue poco empleada en el Siglo de Oro después de las canciones de San Juan de la Cruz y de la oda de Herrera a don Juan de Austria. La introdujeron en sus obras dramáticas Juan de la Cueva y Rey de Artieda, como antes Jerónimo Bermúdez. Cervantes se sirvió de ella en la canción de Lenio, al fin del segundo libro de *La Galatea.*

163. Cuarteto.—Del mismo modo que fray Luis de León, Francisco de Medrano empleó el cuarteto en sus traducciones de Horacio. Para representar el movimiento rítmico de los dísticos latinos utilizó las combinaciones de endecasílabos y heptasílabos alternos, AbAb y aBaB. El cuarteto de tres endecasílabos y un heptasílabo, ABBa, lo aplicó en correspondencia con la estrofa sáfica. Utilizando aproximación análoga, con el grupo de dos endecasílabos y dos heptasílabos, ABba, el cual solía también ampliar añadiendo otro heptasílabo, trató de reproducir el efecto de la estrofa alcaica. Sus ensayos significan un esforzado propósito de adaptación métrica, aunque su atención se dirigiera al conjunto formal de la estrofa más que a la calidad rítmica de los versos. La forma ABAB fue empleada por Lope al fin del cuarto acto de *La Dorotea.*[10]

[10] En lo que se refiere a la imitación de sáficos y adónicos, Medrano no aprovechó las experiencias anticipadas por Antonio Agustín, el Brocense y Jerónimo Bermúdez y recogidas por Baltasar del Alcázar y Esteban Manuel de Villegas. Tampoco tuvo en cuenta el adónico doblado que atestiguó Nebrija en el arte mayor ni el eneasílabo, corriente en la lírica popular, tan útiles uno y otro para una adaptación más ceñida de las estrofas asclepiadea y alcaica. Respecto al esmero de Medrano en el cálculo

164. Terceto.—Se produjeron en este tiempo la *Epístola moral a Fabio* y la de Quevedo al Conde-Duque de Olivares, reconocidas como las más famosas composiciones compuestas en tercetos. El teatro adoptó también el terceto, aplicándolo preferentemente a monólogos y parlamentos graves. En la nave de Apolo, según Cervantes, «eran valentísimos tercetos — los espaldares de la izquierda y diestra, — para dar boga larga muy perfetos». Aparte del terceto rimado en su ordinaria forma trabada, Lope hizo uso en algunas de sus comedias de los tercetos independientes, ABB:CDD:EFF y ABA:CDC:EFE (Morley y Bruerton, *Chronology*, 103).

165. Pareado.—Los pareados endecasílabos, AA:BB:CC, servían en lemas y epitafios y en textos didácticos o morales como los *Ejercicios devotos* del mexicano Palafox y Mendoza, 1600-1658 (A. Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos*, II, 63). Se hallan en pasajes de comedias de Lope, Alarcón y Moreto. Los pareados de endecasílabos y heptasílabos se construían en serie uniforme de versos alternos, aA:bB:cC, o en serie desigual, Aa:bB:CC:cD, etc. Una y otra forma se encuentran con relativa frecuencia en comedias de la época, aunque Lope mismo no mostró interés por ninguna de ellas. Aquellas otras series en que los pareados se insertan entre versos sueltos o libremente rimados corresponden al concepto de la silva propiamente dicha.

166. Rima encadenada.—Debió alcanzar cierta popularidad entre los últimos años del siglo XVI y los primeros del XVII. Fue usada en una composición de *El pelegrino curioso*, de Villalba y Estaña, hacia 1580, y por Pedro de Padilla en la tercera de sus *Églogas pastorales*, 1582. Cervantes aludió a este modo de versificación en el *Viaje del Parnaso*. Lope utilizó la rima encadenada en algunas comedias entre 1593 y 1612. Tirso la hizo figurar también en varias de sus obras. La modalidad uniformemente practicada fue, como en la segunda égloga de Garcilaso, la que repetía la rima final de cada verso en las sílabas 6-7 del siguiente.[11]

silábico de las estrofas, véase Dámaso Alonso, *Vida y obra de Medrano*, Madrid, 1948, págs. 237-250.

[11] Francisco Pamones, entre 1597-1606, componía sonetos con doble y triple rima encadenada en cada verso (F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto*, Madrid, 1903, págs. 330-333). La combinación de rimas finales entre sí, además de las interiores encadenadas, se halla en una octava de *La Pícara Justina*, ed. Puyol, Madrid, 1912, I, 174.

167. Sextina.—La técnica de la sextina, practicada por varios poetas anteriores, desde Crespí de Valdaura a Fernando de Herrera, tentó a pocos escritores del presente período. Cervantes intercaló una sextina en las últimas páginas del primer libro de la *Galatea*. Otra se halla entre las obras de Francisco de Rioja, *Rivad.* XXXII, 339. Lope incluyó tres de estas alambicadas composiciones en sus comedias *El remedio en las desdicha*, *El Marqués de Mantua* y *El honrado hermano*, las tres anteriores a 1604.

168. Madrigal.—Entre los ingenios del Siglo de Oro, el madrigal encontró terreno menos propicio que el epigrama. Hasta el ejemplo de Baltasar del Alcázar respecto a la ninfa que aprovechó un descuido de Cupido para hurtarle los dardos tiene tanto de epigrama como de madrigal. Como testimonios de carácter propiamente lírico, pueden citarse el madrigal de Francisco de Medrano sobre el regreso de Amarilis, otro de Francisco Pacheco traducido de Marino y siete u ocho más de distintos autores, recogidos por Pedro de Espinosa en sus *Flores de poetas ilustres*. Ganó mayor fama que ningún otro el de Luis Martín: «Iba cogiendo flores — y guardando en la falda». Eran rasgos generales la extensión entre ocho y doce versos, la proporción predominante de heptasílabos y la frecuente terminación en un pareado.

169. Romance heroico.—A la segunda mitad del siglo XVII corresponden las primeras manifestaciones del romance endecasílabo. Su aparición significaba el paso más definitivo del metro italiano para compenetrarse con la tradición castellana. Se encuentra en una composición de Fernando Valenzuela en elogio de San Juan de Dios, *Rivad.* XLII, 448, y en varias poesías de la mexicana sor Juana Inés de la Cruz, dos de ellas en sus *Nocturnos* y otra en homenaje al virrey Conde de Paredes y a su esposa.

170. Endecasílabo suelto.—La demostración más importante del endecasílabo suelto la realizó Jáuregui con sus traducciones de la *Farsalia*, de Lucano, y de la *Aminta*, de Tasso. Juan de la Cueva advirtió en su *Ejemplar poético* las particulares exigencias de ritmo y compostura que esta clase de verso necesita. Don Joa-

quín Setanti lo utilizó en los doscientos dísticos de sus *Avisos de amigo*. Lope lo empleó con frecuencia en comedias de su primera época.[12] Con propósito humorístico lo aplicó Cervantes a asuntos triviales en pasajes de *La entretenida, El rufián viudo* y *Pedro de Urdemalas*. Aparte de componerlo en series uniformes, se le combinó con el heptasílabo, siguiendo ejemplos del teatro italiano ya tenidos en cuenta en obras dramáticas del período anterior. En dos escenas de *La entretenida,* Cervantes empleó la misma estrofa de endecha suelta, abcD, usada por Jerónimo Bermúdez en su *Nise laureada*.

171. Endecasílabo dactílico.—Mientras la poesía culta excluía este metro de la asociación con las demás variantes del endecasílabo común, la representación de tal forma dactílica extendía su desarrollo en las canciones líricas de este tiempo. Continuaba alternando con los versos de nueve, diez y doce sílabas en estribillos de villancicos y en letras de baile, como la de *Don Gil de las calzas verdes:* «Molinico, ¿por qué no mueles? — Porque me beben el agua los bueyes». Adquiría señalado relieve en canciones de gaita: «Ay, qué bien suena, mas, ay, qué bien suena — con la cantiña la gaita gallega». La individualidad del endecasílabo dactílico se definió finalmente en letras de minué (Henríquez Ureña, *Versificación,* 206):

Si de Amarilis los ojos disparan
flechas que hieren con dulce rigor,
¿de qué le sirve a Cupido la aljaba?
¿para qué quiere Amor el arpón?

172. Estrofa sáfica.—Continuaron el cultivo de esta estrofa Baltasar del Alcázar y Esteban Manuel de Villegas. Rengifo aludió con elogio a una oda de esta clase hecha pública en Alcalá de Henares con motivo del recibimiento de los restos de San Eugenio. La oda de Villegas *Al céfiro,* de líneas más definidas y regulares que los ensayos que la habían precedido, quedó como modelo de la indicada forma métrica. Los quince endecasílabos

[12] S. Griswold Morley, "Unrhymed strophes in Lope de Vega's Comedias", en *Miscelanea scientifica e literaria dedicada ao Dr. J. Leite de Vasconcelos,* Coímbra, 1943, I, 301-311.

de sus cinco estrofas presentan acentos en las sílabas cuarta y octava; el acento de la cuarta recae siempre sobre palabra llana; diez de estos versos llevan también acento sobre la primera sílaba; los cinco adónicos son uniformemente pentasílabos dactílicos. Además de la titulada *Al céfiro,* Villegas fue autor de otra oda sáfica que no alcanzó tanta celebridad. Repert. 35.

La poesía de Baltasar del Alcázar, probablemente anterior a las de Villegas, humorística sátira contra el Amor: «Suelta la venda, sucio y asqueroso», acentúa los versos indistintamente en cuarta y octava o en cuarta y sexta; sus dieciocho endecasílabos llevan acento en la primera y uno solamente en primera y cuarta: «Puedes decille que como a muchacho». Los pentasílabos de las seis estrofas son dactílicos. Por supuesto, lo mismo en la poesía de Alcázar que en las de Villegas los versos son sueltos.

173. Estrofa de la Torre.—Francisco de Medrano empleó en la translación de la misma oda «Rectius vives», que había traducido el Brocense, y en la de otras odas sáficas de Horacio, la estrofa formada por tres endecasílabos ordinarios y un heptasílabo final, introducida por Francisco de la Torre. Si no se aceptara que el ejemplo de éste influyera en Medrano, habría que pensar que ambos poetas llegaron a igual resultado al prescindir de la uniformidad sáfica del endecasílabo y al sustituir el adónico por el heptasílabo. El único punto en que discreparon consistió en que Francisco de la Torre hizo los versos sueltos, ABCd, mientras que Medrano los rimó, ABBa, como antes quedó indicado.

De esta misma forma, prolongada con un heptasílabo más y con modificación del orden de las rimas, ABAba, se sirvió Medrano en la traducción de otras odas de Horacio compuestas en estrofas asclepiádeas de tres dodecasílabos y un octosílabo, como las de «Extremum Tanaim si biberas, Lyce», III, 10, a la que corresponde «Si las vertientes últimas bebieras», oda IX de Medrano. En las cinco estrofas de esta traducción, aparte de los diez heptasílabos, se mezclan seis endecasílabos sáficos, seis heroicos, dos enfáticos y uno melódico.

174. Agudos y esdrújulos.—El endecasílabo agudo, por la misma naturaleza de la lengua, era excepcional en italiano. Las circunstancias en español eran diferentes: la versificación española había practicado libremente la terminación aguda en el oc-

tosílabo y en los demás metros. Garcilaso evitó los endecasílabos agudos con relativo rigor; Boscán, Hurtado de Mendoza y Gutierre de Cetina practicaron el mismo criterio con mayor tolerancia. Desde mediados del siglo XVI, el ejemplo de Garcilaso apoyado por la experiencia italiana empezó a adquirir consideración de precepto.

Juan de la Cueva condenó enérgicamente el empleo del endecasílabo agudo. Rengifo, sin embargo, recordando antiguos precedentes y teniendo en cuenta la condición de la lengua española, se expresó de manera menos terminante. Se aceptaba el endecasílabo agudo, solo o mezclado, en ocasiones en que su uso obedecía a un determinado propósito. Góngora y Quevedo lo usaron en composiciones satíricas; Calderón le hizo servir a veces para reforzar una afirmación categórica. La proscripción contribuyó en efecto a limitar la mezcla injustificada de distintas terminaciones en la misma poesía.

Al contrario que el agudo, el endecasílabo esdrújulo, favorecido por la prosodia del idioma, se usó desde antiguo en italiano más que en español. La cuaderna vía y el arte mayor hicieron uso de la terminación esdrújula, especialmente en los primeros hemistiquios. En el Renacimiento y en el Siglo de Oro, la actitud de los poetas españoles respecto al endecasílabo esdrújulo fue en general más tolerante que con el agudo. Herrera lo empleó unido al heptasílabo en la traducción de una oda de Horacio, y Góngora en una composición dedicada a *Os Lusiadas*. Se le aceptaba sobre todo en las poesías en versos sueltos. Parece que el efecto cómico que hoy produce en español la insistencia en la rima esdrújula no había desarrollado aún este sentido. Lope, sin embargo, evitó tal rima en escena serias desde principios del siglo XVII y la utilizó ya con intención burlesca en algunas ocasiones. [13]

[13] Adquirió fama de inventor de la rima esdrújula el escritor canario Cairasco de Figueroa, sobre el cual escribió Elías Zerolo, "Cairasco de Figueroa y el empleo del verso esdrújulo en el siglo XVI", en su *Legajo de varios*, París, 1897, págs. 1-104. Sobre el uso de tal clase de rima con anterioridad a Cairasco dio información F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto*, Madrid, 1903, págs. 405-410. Nuevos datos en E. Buceta, "Una estrofa de rima interior esdrújula en *El Pastor de Fílida*", *RR*, 1920, XI, 61-64, y "Proparoxitonismo y rima encadenada", en *RR*, 1921, XII, 187. Dorothy Clotelle Clarke, "Agudos and esdrújulos in Italianate verse of the Golden Age", en *PMLA*, 1939, LIV, 678-684, y "El verso esdrújulo antes del Siglo de Oro", en *RFH*, 1941, III, 372-374. John T. Reid, "Notes on the history of the esdrújulo", en *HR*, 1939, VII, 277-294. Harry W. Hilborn, "Calderon's agudos in Italianate verse", en *HR*, 1942, X, 157-159. Sobre el verso esdrújulo en Lope, véase Morley y Bruerton, *Chronology*, 105-107.

175. Tendencias rítmicas.—El predominio del tipo sáfico se observa de manera general en sonetos de los Argensola, Góngora y Lope. La lentitud de esa variedad de endecasílabo, con excepción de un solo verso, subraya el tono grave del soneto de Lope «Cuando en mis manos, Rey eterno, os veo». La combinación de melódicos y sáficos contribuye a la afectación del de Cervantes al túmulo de Felipe II. En la canción de Rodrigo Caro a las ruinas de Itálica, los heroicos y melódicos, en proporción análoga, se destacan visiblemente sobre los sáficos.

Según el examen de diversos pasajes de *La Araucana*, Ercilla había dado visible predominio al endecasílabo heroico. En el *Araucano domado*, de Oña, se acentúa notoriamente esta misma inclinación. Parecería natural que tal variedad de endecasílabo se hubiera asociado de manera preferente a esta clase de obras. Sin embargo, en el *Bernardo*, de Balbuena, se manifiesta considerable preponderancia de la modalidad sáfica. Un estudio detenido de este asunto podría acaso aclarar la parte correspondiente en las citadas tendencias a los hábitos de cada autor y al carácter de las obras.

Es de notar la semejanza de proporciones de los cuatro tipos rítmicos del endecasílabo entre la *Epístola moral a Fabio*, atribuida a Andrés Fernández de Andrada, y la epístola de Quevedo al Conde-Duque de Olivares. Las dos constan del mismo número de versos, 204; en cada una de ellas el tipo sáfico representa exactamente el tercio de esa cifra, 68; los tipos heroico y melódico se dan en una y otra en proporciones aproximadamente iguales, un poco por debajo del sáfico; el enfático, escaso en ambas, es ligeramente superior en la epístola de Quevedo. Puede ser que el equilibrio de los tipos sáfico, heroico y melódico sea propio de esta clase de poesías. La igualdad del número de versos acaso se debe a mera coincidencia.

OCTOSÍLABO

176. PERQUÉ.—El pareado octosílabo, bajo la forma eslabonada y contrapuesta del perqué, fue recordado por Cervantes, en su pura forma antigua, en la primera jornada de *El rufián dichoso*. La serie de pareados arranca de una redondilla inicial; la misma expresión relativa sirve de principio a todas las parejas métricas; la composición tiene carácter satírico. Al parecer, el perqué era conocido en este tiempo con el nombre de *aquelindo* y se cantaba con acompañamiento de guitarra. El personaje que lo canta en la comedia de Cervantes, después de advertir que estaba compuesto en verso correntío y de pedir a los músicos que tocasen a la manera de jácara, añade: «Vaya agora — el guitarresco son y el aquelindo»:

> Escucha la que viniste
> de la jerezana tierra
> a hacer a Sevilla guerra
> en cueros como valiente;
> la que llama su pariente
> al gran Miramamolín;
> la que se precia de ruin
> como otras de generosas;
> la que tiene cuatro cosas
> y aun cuatro mil que son malas.

Lope recogió el perqué como simple forma métrica compuesta por una serie de dísticos inversos que empezaba con un verso suelto y terminaba con otro. De sus rasgos antiguos había perdido la redondilla inicial, la expresión relativa del principio de cada pareja, el sentido satírico y el carácter de canción. Fue aplicado por Lope más que al diálogo a reflexiones individuales en forma de monólogos, como se ve en *El Argel fingido*, III; *Amor con vista*, II; *Los embustes de Celauro*, III. Bajo la misma escueta forma fue utilizado por Alonso de Barros y por Cristóbal Pérez de Herrera en sus colecciones de *Proverbios morales*, compuestas cada una de ellas por unos mil pareados contrapuestos, *Rivad.* XLII, 231 y 241. Del pareado común se sirvió el mexicano Palafox y Mendoza en su *Guía y aviento del alma viadora* (A. Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos*, México, 1944, II, 64-67).

177. TERCETO.—El intento de imitar en octosílabos los esquemas de las estrofas endecasílabas había sido anticipado por Torres Naharro con relación a la estancia. Lope ensayó los tercetos octosílabos de rima trenzada a la manera de los endecasílabos en un pasaje dialogado de 27 tercetos en su comedia *La inocente Laura:*

> —Aquí está bien Vuestra Alteza.
> —Pues, Leonarda, aquí me escondo.
> —Presto verá mi firmeza,
>
> presto oirá lo que respondo
> a un traidor para que crea
> como a quien soy correspondo.
>
> —Plegue a Dios que cierto sea,
> que tú veras el castigo
> si tu pecho lo desea.

178. REDONDILLA.—Se convirtió en una de las estrofas más corrientes en la poesía del Siglo de Oro. Su uso se destacó al emanciparse de las antiguas coplas castellanas y mixtas. El nombre de redondilla fue usado por Argote de Molina, 1575, con referencia a una estrofa octosílaba de tipo abab del *Conde Lucanor*. Rengifo incluía las dos variantes, abab y abba, bajo los mismos nombres de cuarteta, cuartilla y redondilla de cuatro versos. La denominación de redondilla se aplicaba también a estrofas más extensas, designadas como redondillas de cinco, siete, ocho o más versos.

La forma abba ejerció un dominio casi exclusivo frente a la variante abab. Tanto en la lírica como en el teatro fue manejada con incomparable destreza, desde la soltura del relato de *La Cena*, de Baltasar del Alcázar, al discreteo de Casilda y el Comendador en *Peribáñez*, de Lope, y a la agudeza del razonamiento de Sor Juana Inés de la Cruz sobre la inconsecuencia masculina. Cervantes definió el papel de las redondillas en el *Viaje del Parnaso* haciéndolas corresponder con la racamenta del barco, «que es siempre muy parlera». Aunque Lope las aplicó a toda clase de asuntos, las indicó en su *Arte nuevo* como principalmente adecuadas para los diálogos de amor.[14]

[14] La redondilla fue la estrofa dominante en las comedias de Lope, Tirso, Guillén de Castro y Montalbán; fue disminuyendo a medida que

179. QUINTILLA.—Su nombre se encuentra ya en las *Tablas poéticas*, de Cascales, 1617. Para Rengifo, que la designaba generalmente como redondilla de cinco versos, era la redondilla por antonomasia. Al desprenderse de la copla real, la quintilla encerraba ya en sí misma como unidad métrica una larga y elaborada experiencia. Durante el Siglo de Oro compartió con la redondilla abba una gran extensión del campo del verso, aunque sin igualar la popularidad de esta última. Quintillas y redondillas alternaban en las comedias y en la poesía lírica sin que la elección de unas u otras obedeciera a determinado propósito en relación con el asunto.

La combinación ababa fue la más abundante; fueron también muy frecuentes abbab, abaab y aabba; entre las menos usadas figuraron aabab, abbaa y ababb. En unos casos se empleaba un solo tipo dentro de la misma poesía o escena y en otros se hacía uso de dos o más formas diferentes. El teatro se sirvió de la quintilla, como de la redondilla, en parlamentos líricos o narrativos, en diálogos y en cartas. Su uso disminuyó más que el de la redondilla a medida que las comedias fueron dando mayor intervención a romances y décimas. [15]

180. COPLA DE ARTE MENOR.—Desde la segunda mitad del siglo XV, la copla de arte menor había quedado prácticamente fuera de uso. Apenas se le había recordado durante el siglo XVI. Cervantes la hizo reaparecer bajo su forma típica, abba:acca, en el epitafio que el enamorado Grisóstomo dejó para su sepultura, *Quijote*, I, 14. El mismo arcaísmo de la copla fue acaso motivo para que Cervantes la empleara en tal ocasión.

creció la intervención del romance; en las obras de Calderón, el romance ocupa el primer lugar. Fue frecuente en los diálogos de estilo popular la redondilla de mitades contrapuestas, la primera parte dicha por un interlocutor, ab—, y la segunda por otro, —ba; abunda entre las composiciones de Alonso de Ledesma y de otros autores del *Romancero sagrado (Rivad.* XXXV, 567-583); la empleó Villamediana en su diálogo de *Filis y Blas.*

[15] Entre las quintillas de las comedias de Lope se encuentran todas las variedades indicadas; algún caso, como abbba, puede obedecer a alteración del texto. Ocupó en dichas obras el segundo lugar después de la redondilla hasta 1600, se redujo considerablemente entre 1601 y 1616 y descendió a un nivel inferior después de esta última fecha; el gráfico de su frecuencia, opuesto a los de las décimas y romances, puede verse en Morley y Bruerton, *Chronology*, 54, 58 y 61.

181. COPLA CASTELLANA. -Hasta fines del siglo XVI, la copla castellana conservó con relativa resistencia la unidad de su representación. Juan de la Cueva la mantuvo con regularidad en sus comedias, al lado de las octavas reales, estancias, tercetos y endecasílabos sueltos. Cervantes por su parte prestó adhesión decidida a la redondilla emancipada. Lo mismo hicieron Lope, Góngora y sus contemporáneos. A partir de esta fecha, la tradición de la copla castellana quedó reducida al campo del epigrama.

182. COPLA REAL.—Con las combinaciones ababa:cdcdc y ababa:ccddc, la copla real fue abundantemente cultivada por Cervantes en *La Galatea* y en sus obras dramáticas. No parece que Cervantes se sirviera de la quintilla suelta. Lope usó también la copla real dando preferencia a la segunda de las combinaciones indicadas en sus comedias anteriores a 1604; en adelante la sustituyó por las quintillas independientes. La actitud de Juan de la Cueva consistió en prescindir tanto de la quintilla como de la copla real. Continuó esta copla, junto con la castellana, como forma frecuente del epigrama.

183. COPLA MIXTA.—La transformación de las antiguas coplas compuestas no se produjo al mismo tiempo. De las variedades mixtas llegaron escasos vestigios al siglo XVII. La forma abba: cddcd fue empleada por Cervantes en *Laberinto de amor*, III, y la combinación ababa:cca, por el mismo autor, en *Pedro de Urdemalas*, II. [16]

184. COPLA DE PIE QUEBRADO.—Rengifo describió varias combinaciones de estas coplas con el nombre de redondillas de pie quebrado. Correas explicó la regla de compensación a que en general se ajustaba el pie de cinco sílabas. De los ejemplos señalados por los tratadistas fue el más repetido el de las *Coplas* de Jorge Manrique, cuyo modelo, abc:abc, aparece en poesías de Jerónimo de Cáncer, Francisco de Trillo y Figueroa, Juan de Horozco y de algunos otros poetas del siglo XVII. La letrilla de

[16] Lope escribió algunos pasajes de sus primeras obras en parejas de redondilla y quintilla, pero no es seguro que tales series respondieran al concepto de unidad de la antigua copla mixta; a veces hacía que dos redondillas fueran seguidas de dos quintillas (Morley y Bruerton, *Chronology*, 103-104).

Góngora, con los estribillos de «bien puede ser» y «no puede ser», sigue el esquema aa*b*:cc*b*. Una poesía satírica de Calderón aparece compuesta en redondillas abb*a* con el último verso quebrado. Solían emplearse las coplas de pie quebrado, no sólo para efectos de tristeza, como indicó Rengifo, sino en general para asuntos de marcado carácter lírico. Fueron en todo caso mucho menos frecuentes que en la poesía de la gaya ciencia y del Renacimiento. Tuvieron escasa representación en el teatro del Siglo de Oro. [17]

185. DÉCIMA.—La estrofa octosílaba que en este tiempo alcanzó éxito más destacado y rápido fue la décima. Su invención se atribuyó a Vicente Espinel, quien presentó esta estrofa en varias de las composiciones de su libro *Diversas rimas*, 1591. De su nombre se le llamó *espinela*. Lope, refiriéndose a las décimas en su *Laurel de Apolo*, decía: «pues de Espinel es justo que se llamen — y que su nombre eternamente aclamen». El nombre que Espinel le dio fue simplemente el de redondilla de diez versos. La referida estrofa, con la misma forma con que Espinel la divulgó, había sido empleada por Juan de Mal Lara en una poesía anterior a 1571. Tal poesía, titulada *Mística pasionaria*, es un cuadro poético-religioso de la pasión del Señor en que cada estación está descrita en una décima. [18]

En la estructura de la décima figuran dos redondillas de tipo abba enlazadas por dos versos intermedios que repiten la última

[17] Cervantes dio sentido burlesco al pie quebrado "del Toboso", repetido como apéndice o estrambote después de cada una de las coplas reales, con segundas semiestrofas unísonas, compuestas por don Quijote en Sierra Morena sobre ausencias de Dulcinea, I, 26. Entre las comedias de Lope sólo se ha registrado el pie quebrado en tres coplas, abba:cddc, de *La niñez de san Isidro*, II (Morley y Bruerton, *Chronology*, 105).

[18] La poesía de Mal Lara ha sido señalada por F. Sánchez y Escribano, "Un ejemplo de la espinela anterior a 1571", en *HR*, 1940, VIII, 349-351. Sobre otras tentativas que precedieron al nacimiento de esta estrofa, véase F. Rodríguez Marín, "La espinela antes de Espinel", en su libro *Ensaladilla*, Madrid, 1923, págs. 121-130, y Dorothy Clotelle Clarke, "Sobre la espinela", en *RFE*, 1936, XXIII, 293-304, y "A note on the décima or espinela", en *HR*, 1938, VI, 155-158. Se halla información sobre otros precedentes en José María de Cossío, "La décima antes de Espinel", en *RFE*, 1944, XXXVIII, 428-454. Ocurren décimas alargadas, abba:accddeed, mezcladas en algunas ocasiones entre las de forma ordinaria, en comedias de Lope y Tirso (Morley, *BHi*, 1914, XVI, 197, y Morley y Bruerton, *Chronology*, 12).

rima de la redondilla inicial y la primera de la final, abba-ac-cddc. De ordinario el tema de la estrofa se presenta en la primera redondilla; la segunda completa el pensamiento; la transición entre ambas corresponde a los versos de enlace. Por supuesto, tal correlación no se ajusta siempre estrictamente a las líneas indicadas. La disposición de sus partes da a la décima fisonomía propia, diferente de la que presentan las coplas de doble quintilla o cualquier otra combinación de diez versos. Se ha atribuido a la décima entre las estrofas octosílabas carácter semejante al del soneto entre las endecasílabas. Posee la décima por su parte una forma de proporciones más simétricas y se aplica asimismo con mayor libertad, pudiendo usarse igualmente como unidad suelta y como estrofa en serie.

Desde fines del siglo XVI, la décima alternó con la quintilla en la lírica y en el teatro, aplicándose a los mismos asuntos que antes habían sido materia propia de las coplas reales. Se multiplicó especialmente en la composición de las glosas. Su uso se extendió rápidamente después del libro de Espinel. Entró a formar parte entre las poesías del *Romancero general*, 1600, núm. 788. Lope la utilizó en progresión creciente en sus comedias desde los últimos años del siglo XVI. Aunque al principio la mantuvo en el papel que le asignó en el *Arte nuevo* al decir que «las décimas son buenas para quejas», pronto la fue extendiendo a toda clase de asuntos. Entre los años 1623-1634 le concedía representación tan abundante como a las redondillas (Morley y Bruerton, *Chronology*, 57-60). En las obras de Tirso, Alarcón, Moreto y Calderón ocupaba generalmente el tercer lugar al nivel de la quintilla, después de redondillas y romances.

186. CANCIÓN TROVADORESCA.—Fue rara vez empleada en la lírica de este tiempo la canción trovadoresca que había estado tan en boga en los períodos anteriores, especialmente en el de la gaya ciencia. La utilizaron aún Juan de la Cueva en la segunda jornada de *Los Infantes de Lara* y Cervantes en algunas de las poesías intercaladas en los dos primeros libros de *La Galatea*. Se encuentra otro ejemplo en la comedia *Al pasar el arroyo*, atribuida a Lope. El campo en que se mantuvo con mayor resistencia fue el de la poesía religiosa. Entre sus principales cultivadores dentro de este género figuraron López de Úbeda, Alonso de Ledesma, Diego Cortés y Pedro de Padilla. Su forma más corriente fue la

composición en serie de más o menos estrofas sobre el mismo tema, a base del tipo abba:cddc:abba. Corresponden a este modelo la mayor parte de los coloquios pastoriles de sentido devoto escritos por los mismos autores citados. Ofrecen además tales diálogos la particularidad de dividir y repartir sistemáticamente por mitades de rimas contrapuestas las redondillas de cada composición, ab-ba:cd-dc:ab-ba, poniendo alternativamente dos versos en labios de cada interlocutor. [19]

187. Soneto octosílabo.—El propósito de aplicar el metro octosílabo a las estrofas de origen italiano se extendió a la composición del soneto en los ejercicios métricos de *La Pícara Justina.* Se registran en esta obra dos sonetos octosílabos, uno de forma regular llamado «sonetillo de sostenidos», abba:abba:cde:cde, y otro denominado «sonetillo simple», con rimas alternas en los cuartetos, en los cuales faltan dos versos, abab:ab:cde:cde (Ed. Puyol, *Bibliófilos Madrileños,* Madrid, 1912, II, 85 y 101).

188. Estancia octosílaba.—También la imitación de la estancia endecasílaba mediante el octosílabo y su pie quebrado, ensayada por Torres Naharro, fue repetida por Tirso de Molina en combinaciones de varia extensión, entre diez y dieciocho versos, en *El vergonzoso en Palacio* y en *Amar por señas,* comprendidas entre sus primeras comedias (Morley, *RHi,* 1905, VII, 399).

189. Silva octosílaba.—Iniciada en el siglo XV, la silva octosílaba reaparece en serie libre de versos plenos y quebrados, ab*a*baa*c*cddeeefggf*h*, etc., en el diálogo pastoril de Góngora *Al nacimiento de Nuestro Señor,* y como mera sucesión de octosílabos, con ocurrencia ocasional de pareados, tercetos o redondillas en una poesía de Lope de Sosa, «No vais de aquí, doncella, — pues que hace la noche fría», en la cual las rimas aparecen de este modo: abbcdcddbbefeff, etc. (*Rivad.* XXXV, núm. 535).

[19] El diálogo en redondillas de mitades contrapuestas había sido ya practicado en poesías del *Canc. Evora.* Las canciones dialogadas de los citados coloquios pastoriles, compuestos en su mayoría por López de Úbeda, Ledesma y Bonilla, figuran en el *Romancero sagrado (Rivad.* XXXV). No figura la canción octosílaba en el *Cancionero musical y poético del siglo XVII,* de Claudio de la Sablonara, ed. por Jesús Aroca, Madrid, 1916.

190. Epigrama.—En el clima literario del Siglo de Oro, fructificó abundantemente el epigrama. Sus rasgos métricos se destacaron de manera definida, no obstante las varias formas de tal composición. Rara vez el epigrama constaba de más de una estrofa de ocho o diez versos. De ordinario la primera parte de la estrofa enuncia el hecho que se critica y la segunda lo comenta con expresión concisa y punzante.

La forma de doble redondilla, predominante en todo el período, produjo colecciones tan copiosas como las de Miguel Moreno, secretario de Felipe IV. En los epigramas de Lope, Trillo y Antonio de Solís es corriente la doble redondilla; Góngora y Quevedo dieron preferencia a la décima.

El repertorio más variado lo ofreció Francisco de la Torre, quien en la traducción de los epigramas de John Owen utilizó coplas reales, castellanas, mixtas, redondillas, quintillas, cuartetas octosílabas, seguidillas, pareados endecasílabos, tercetos, cuartetos, etc. Sólo prescindió de las estrofas más propiamente líricas como la copla de pie quebrado, la lira, la endecha y la octava real. [20]

191. Eco.—Rengifo y Carvallo registraron el eco entre los acrósticos, laberintos y demás composiciones de ingenio. Tal artificio, probado por Juan del Encina, Lope de Rueda y Jerónimo Bermúdez, fue renovado por Baltasar del Alcázar en su *Diálogo entre un galán y el eco,* en el cual figuran 55 redondillas con sus respectivos ecos finales:

En este lugar me vide
cuando de mi amor partí;
quisiera saber de mí,
si mi suerte no lo impide.
—Pide.

Con la misma forma de las de Baltasar del Alcázar aparecen construidas las 22 redondillas de la *Loa sacramental del eco,* dedi-

[20] Francisco de la Torre, caballero de la orden de Calatrava, traductor del libro *Agudezas de Juan Oven,* publicado en Madrid, 1721, con censura de 1673 y aprobación de Solís de la misma fecha, fué persona distinta del bachiller Francisco de la Torre, del siglo XVI, cuyas poesías, aprobadas por Ercilla antes de 1594, fueron publicadas por Quevedo en 1631.

cada a las fiestas del Santísimo Sacramento, Madrid, 1644 (Cotarelo, *Entremeses,* I, núm. 177). Una variedad del eco eran los versos con refleja o rima redoblada, de los cuales se sirvió Lope en un soneto de *La fuerza lastimosa,* III, 9, cuyo principio es: «Peligro tiene el más probado vado». [21]

192. OVILLEJO.—Aunque sobre principio semejante, el ovillejo muestra elaboración más trabada y compleja que la del simple eco. Consta de una primera parte formada por tres octosílabos interrogativos, a cada uno de los cuales sigue una palabra que repite la rima del respectivo verso. La segunda parte consiste en una redondilla que resume el sentido de los versos anteriores y termina juntando en el último octosílabo las tres palabras de los versos cortos.

No se conocen ovillejos anteriores a los compuestos por Cervantes, tres en el *Quijote,* primera parte, cap. XXVII, y cuatro en *La ilustre fregona.* Tampoco se encuentra mención de esta forma métrica en los tratados de Rengifo y Carvallo ni en el repertorio de combinaciones versificadas de *La Pícara Justina.* A los ejemplos de Cervantes corresponden otros diez ovillejos de don Diego de Silva, Marqués de Alenquer, recogidos por M. Gauthier en *RHi,* 1915, XXXV, 43-45. Sor Juana Inés de la Cruz los compuso en octosílabos en varios de sus autos y loas. [22]

[21] Los capítulos de Rengifo sobre los ecos se refieren a los endecasílabos con rimas redobladas o reflejas, *Arte poética,* LXX y LXXI; advirtió que había visto pocos ecos en coplas redondillas; no hizo mención del eco simple e independiente del diálogo de Baltasar del Alcázar. Unos cuartetos endecasílabos de rimas redobladas se hallan también en *La Pícara Justina,* I, 183. A este mismo género corresponden la mayor parte de los ejemplos reunidos por M. Gauthier, "De quelques jeux d'esprit: Les échos", en *RHi,* 1915, XXXV, 27-43. Sor Juana Inés de la Cruz compuso un romance con triple rima en el último verso de cada cuarteta: "Las que arrojas rojas hojas", "Tornasolas solas olas" *(Obras,* México, 1951-1952, II, 280-281).

[22] Don Diego de Silva, Marqués de Alenquer y Conde de Salinas, de origen portugués, figuraba en la corte de Felipe III en 1606. Otros cuatro ovillejos de traza irregular, precedidos de un estribillo y una redondilla de la cual arranca el primer ovillejo, se hallan en J. Cejador, *La verdadera poesía castellana,* Madrid, 1921, II, 368-370. Juan de Salinas dio el título de ovillejo a una composición en endecasílabos y heptasílabos sobre "El tomar de las mujeres", cuya peculiaridad consiste en la insistente repetición de la palabra tomar *(Rivad.* XLII, 257). Sor Juana Inés de la Cruz aplicó el mismo nombre a la serie de pareados de endecasílabos y heptasílabos, llamada también silva de consonantes *(Obras,* México, 1951-1952; nota de A. Méndez Plancarte, I, pág. 558). Un ovillejo ordinario sirve de estribillo a un villancico en el *Canc. sagrado (Rivad.* XXXV, núm. 549).

193. VERSOS DE CABO ROTO.—Al principio del siglo XVII, un poeta sevillano, Alfonso Álvarez de Soria, practicó el recurso humorístico de suprimir las sílabas finales inacentuadas en las rimas de los versos. Cervantes usó este mismo procedimiento en las décimas de Urganda al frente del *Quijote.* En un soneto de la comedia *La entretenida,* al final de la segunda jornada, Cervantes aplicó el corte indicado, no sólo en la terminación sino también en la sílaba cuarta o sexta de cada endecasílabo: «Que de un lacá la fuerza poderó — hecha a machamartí con el trabá».

Más insistentemente introdujo el autor de *La Pícara Justina* esta clase de versos, a los que daba el nombre de «pies cortados», sin más supresión que la sílaba final, en una octava real, I, 91; en unas redondillas, I, 106; en unos tercetos, II, 155; en unas sextillas, II, 165; en una seguidilla, II, 246; en una copla mixta, abba: bab, II, 251, y en una lira, aBabB, II, 264. Además en *La Pícara* se extremó tal artificio suprimiendo la sílaba final de todo nombre o verbo en unas sextillas, II, 202, y en una copla de siete versos que empieza de este modo: «En el capitu siguient se cuent un cuent admirá», II, 192.

Las poesías de Álvarez de Soria correspondían a los mismos años en que se preparaban para la imprenta *La Pícara Justina* y *Don Quijote,* publicados en 1605. Es de suponer que la coincidencia en la particularidad del cabo roto, sólo registrado en las obras citadas, obedecía a alguna relación directa entre los autores respectivos. Se han señalado lejanos precedentes de técnica parecida en poetas catalanes del siglo XV. [23]

194. GLOSA.—La glosa alcanzó su máxima popularidad en el Siglo de Oro. Se ejercitaron en su composición desde los escritores más eminentes a los más humildes. Se organizaban certámenes de glosas con ocasión de festividades públicas. Eran objeto de glosa

[23] No está justificada, como ya se indicó, la prioridad del cabo roto atribuida a Álvarez Gato. Una poesía anónima y otra del catalán Pere Galvany, siglo XV, conservadas en el *Cancionero de Zaragoza,* son efectivos precedentes, mencionados por H. R. Lang, "Contributions to Spanish literature", en *RHi,* 1906, XV, 92-97.

asuntos de todas clases, amorosos, satíricos, devotos o políticos. Continuaron las glosas de romances, canciones y estribillos populares. Dominó, sin embargo, la tendencia iniciada en el período anterior a construir la glosa con una redondilla como tema y cuatro estrofas de comentario terminadas respectivamente con cada uno de los versos de la redondilla inicial. La forma métrica generalizada en este tiempo para las citadas estrofas fue la décima. Dentro de su simétrica y trabada arquitectura, tan opuesta a la libertad de la silva, la forzada exégesis de la glosa fue asimismo utilizada con predilección por el barroquismo literario que exaltaba la admiración por las invenciones y artificios de la expresión verbal.

En el *Viaje del Parnaso,* las ballesteras de la nave estaban entretejidas de glosas sobre la canción de la Malmaridada. Don Quijote aludió a las estrechas reglas de la glosa en cuanto a la corrección que requería en forma y estilo y elogió los méritos de una poesía de este género compuesta por el hijo del Caballero del Verde Gabán, II, 18. Además de una glosa regular con tema de redondilla desarrollado en cuatro coplas reales, cantada por la pastora Teolinda en el primer libro de *La Galatea,* Cervantes incluyó otra glosa con los versos de tema y dos coplas reales, en el tercer libro de la misma obra, y otras cinco composiciones análogas, en el sexto libro, las cuales se caracterizan por reducir sus temas a un solo verso que se repite como represa final en las cuatro o cinco coplas reales de cada poesía.[24]

195. Tendencias rítmicas.—En la mezcla polirrítmica del octosílabo, el elemento trocaico continuó figurando con relativa superioridad. Es frecuente que su proporción oscile entre un 40 y un 45 por 100. Se da esta medida, por ejemplo, en el romance de Góngora «Servía en Orán al rey», en el de Lope «A mis soledades voy», en el elogio a Lisboa por don Gonzalo en el primer acto de *El burlador de Sevilla* y en las décimas de Segismundo en *La vida es sueño.* Sigue en segundo lugar el tipo mixto, cuya proporción con la suma de sus dos variedades ofrece en esos mismos textos un promedio de un 35 por 100. En tercer lugar aparece el dactílico, alrededor del 20 por 100. La proporción del trocaico se eleva en el diálogo lírico entre Peribáñez y Casilda al final del segundo acto de *Peribáñez.* Desciende en cambio el trocaico y pasa a primera línea el tipo mixto en la agitada escena del juez y los vecinos en el tercer acto de *Fuenteovejuna.* El dactílico, con su efecto cortado y enfático, se sitúa por encima del mixto en la letrilla de Quevedo «Poderoso es don Dinero» y en la jácara del mismo autor «A la salud de las marcas —y libertad de los jacos».

Es evidente que la inclinación del octosílabo hacia una u otra de sus modalidades respondía en muchas poesías al carácter del asunto y se acomodaba más o menos regularmente en las comedias al movimiento emocional de la acción. De otra parte, adquirió tal metro en el teatro particular agilidad para plegarse a las circunstancias del diálogo, prestándose a todo género de encabalgamientos y admitiendo que su unidad métrica pudiera repartirse entre diversas expresiones sintácticas, sin que fuera necesario que la terminación de la frase coincidiera con la del verso ni que las divisiones del verso dieran por resultado porciones iguales, como muestran los siguientes ejemplos de *Fuenteovejuna:* «—¿Tienes armas? —Las primeras / del mundo. —Oh, si las tuvieras.» «—Hija mía. —No me nombres / tu hija. —¿Por qué, mis ojos? / ¿por qué? —Por muchas razones».

[24] La glosa de un solo verso, repetido al fin de cada estrofa, era aún practicada por Sor Juana Inés de la Cruz, al lado de otros ejemplos de la misma autora de glosas regulares de los cuatro versos de una redondilla, en coplas reales, a la manera antigua, o en décimas, a la moderna. Como trabajo de conjunto, véase el ya citado artículo de H. Janner, "La glosa española: Estudio histórico de su métrica y de sus temas", en *RFE,* 1943, XXVII, 181-232.

Metros diversos

196. Hexámetro.—El Pinciano dedicó varias páginas de su *Filosofía antigua,* 1596, a demostrar la posibilidad de imitar el hexámetro clásico mediante la correspondencia de las sílabas fuertes y débiles del español con las largas y breves de los pies latinos. Su método consistía en sumar en cada verso seis grupos silábicos de dos o tres unidades con acento en la primera, a los cuales atribuía respectivamente, dentro de su carácter acentual, valor equivalente al de los espondeos y dáctilos cuantitativos. Sobre esta base presentó como ejemplo las cinco variedades siguientes de hexámetros castellanos, los cuales podrían haber servido a su juicio para la poesía épica, si no se hubiera establecido

ya la octava real como forma corriente de tal género. Los cinco versos indicados, de extensión oscilante entre 13 y 17 sílabas, terminan uniformemente en combinación de dáctilo y espondeo, no obstante sus diferencias prosódicas respecto a sus grupos anteriores:

Parece el raro nadante en piélago grande.
Y mucho en la guerra sufre con sólido pecho.
A Dido Phenisa prestan implácido sueño.
Atruenan los polos ya los aires relámpagos arden.
Con hórrido estrépito férvido bate el ítalo campo.[25]

Sobre la misma base del acento, Villegas desarrolló después este intento en su égloga de *Lícidas y Coridón*, no ajustándose de manera estricta a la correspondencia con la cantidad señalada por el Pinciano, sino tratando más libremente de producir una impresión rítmica semejante a la que se supone en las modalidades del hexámetro latino. Coinciden en todo caso los versos de Villegas con los del Pinciano en la frecuente intervención del octosílabo en la primera parte del hexámetro; en el predominio de los de seis, siete, nueve y diez sílabas en la segunda parte y en la disposición adónica de las dos últimas cláusulas: «Lícidas y Coridón, Coridón el amante de Filis», Repert., 88.[26]

197. Dístico.—Rengifo trató de ilustrar la adaptación al castellano del dístico clásico, compuesto de hexámetro y pentámetro, mediante un breve y estridente ejemplo: «Trápala, trisca, brega, grita, barahúnda, chacota; — húndese la casa, toda la gente clama», *Arte poética*, cap. XIV. Otros tres dísticos de Villegas dan idea más definida del pentámetro como suma de heptasílabo y pentasílabo o de pentasílabo y heptasílabo. Uno de estos ejemplos es el siguiente: «No al fuerte Ayaces, no los troyanos acusa. — Mis propios griegos culpo, muriendo dice».[27]

[25] Los cinco ejemplos indicados fueron descritos por el Pinciano de este modo: 1, cinco espondeos y un dáctilo; 2, cuatro espondeos y dos dáctilos; 3, tres espondeos y tres dáctilos; 4, dos espondeos y cuatro dáctilos; 5, un espondeo y cinco dáctilos (*Filosofía antigua*, Madrid, 1596, págs. 293-294).

[26] Esteban Manuel de Villegas, *Poesías: Eróticas o amatorias*, ed. N. Alonso Cortés, Madrid, 1913, págs. 345-349.

[27] La imitación de los metros clásicos, iniciada en Italia por Leon Battista Alberti, 1407-1472, fue desarrollada, entre otros, por Claudio Tolomei, 1492-1554, autor de catorce poemas elegíacos en dísticos de pies cuantitativos, y por Antonio Renieri da Colle, quien en 1539 escribió sobre la misma base de sílabas largas y breves, poemas en dísticos y en hexámetros (Arthur H. Baxter, *The introduction of classical metres into Italian poetry*, Baltimore, 1901). Sustituyendo la cantidad por el acento, según el ejemplo del Pinciano, el autor de *La Pícara Justina* ensayó también el hexámetro en latín y en castellano, II, 220 y 280.

198. Alejandrino.—Aunque escasamente usado, el alejandrino no dejó de estar presente en el Siglo de Oro. Carvallo lo mencionó con el nombre de verso francés en su *Cisne de Apolo*, recordando la canción de Gil Polo. Fue empleado en el soneto a la Virgen María, de Pedro de Espinosa, 1578-1650. Hizo otra aparición en una poesía en alejandrinos sueltos de Alonso Carrillo sobre el *Libro de erudición poética*, de su hermano Luis, 1611. Lo empleó asimismo Ambrosio de Salazar en el prólogo autobiográfico en pareados de su *Espejo general de la gramática*, Ruán, 1614. El fondo rítmico común lo constituía el tipo trocaico, con acentos en las sílabas segunda y sexta de cada hemistiquio.[28]

199. Arte mayor.—A fines del siglo XVI, la copla de arte mayor era ya sólo un recuerdo. Cervantes la empleó con este carácter en la primera parte de la égloga incluida en el tercer libro de *La Galatea*: «Salid de lo hondo del pecho cuitado». El propósito de seguir fielmente el modelo antiguo se manifiesta en la forma de la copla, ABBA:ACCA; en las variedades del metro, A-A, B-A, D-A, A-G, etc., y en el arcaísmo de la lengua: «hablábades», «contino llorando», «tus males tamaños», «en mal tan sobrado». Las dos estrofas de esta clase que Lope hizo figurar en el segundo acto de *Porfiar hasta morir*, 1638, hacen referencia al *Laberinto*, de Juan de Mena; la primera empieza: «Al muy poderoso señor de Castilla»; la segunda es repetición ligeramente modificada de la copla 106 del citado poema, puesta por Juan de Mena en labios de Macías: «Amores me dieron corona de amo-

[28] En el soneto de Espinosa, sólo tres hemistiquios dactílicos y tres mixtos se apartan del fondo trocaico del conjunto. El carácter polirrítmico, a la francesa, se manifiesta más claramente en los pareados de Salazar. Deben añadirse los alejandrinos, en su mayoría trocaicos, que se hallan en los estribillos de dos villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz: "Y con alegres voces de aclamación festiva", "Ved que espera el Maestro, apriesa, apriesa, apriesa" (*Obras*, II, 6 y 46).

res». Los hemistiquios de todos los versos son uniformemente hexasílabos, con excepción de uno, pentasílabo; el ritmo es dactílico sin excepción.[29]

Una carta en el tecer acto de *Quien calla otorga,* de Tirso de Molina, consiste en una copla de arte mayor con cuatro rimas finales, ABBA:CDDC, y otras cuatro en los primeros hemistiquios, effe:ghhg. Aparte del contexto general de la carta, cada una de sus dos mitades encierra sentido por sí misma al separar los primeros hemistiquios de los segundos. Los hemistiquios son hexasílabos, con gran predominio de los de ritmo trocaico. Los personajes aluden al carácter antiguo de la estrofa, aunque en realidad difiera bastante del modelo tradicional. Al mismo verso compuesto de 6-6, con mezcla de hemistiquios dactílicos y trocaicos, corresponden las estrofas que aparecen con el nombre de «octavas de arte mayor antiguo» en *La pícara Justina,* ed. Puyol, II, 238; el orden de las rimas, ABABABCC, sobre los versos indicados, representa otro caso de mezcla entre la copla de arte mayor y la octava rima, semejante al notado anteriormente en otra poesía de Hurtado de Mendoza.

Aumentó en cambio la participación del verso de arte mayor en las letras de bailes, donde se combinaba con otros metros, especialmente con los de seis, nueve y diez sílabas, como se indica más adelante. Poco a poco, la variante más frecuente del verso, formada por dos hexasílabos dactílicos, A-A, fue destacándose y adquiriendo carácter propio en esta clase de canciones hasta llenar completas estrofas, como se ve en el siguiente cuarteto de la danza del molino intercalada por Lope en el primer acto de *San Isidro Labrador de Madrid.*

Si mis esperanzas te han dado las flores
y ahora mis ojos el agua te dan,
no coja desdenes quien siembra favores
que dándome vida matarme podrán.[30]

[29] Los versos que Lope llamó sáfico-adónicos al frente de las cinco estrofas ABCc con que termina el primer acto de *La Dorotea* son también de arte mayor. La mayor parte corresponden al tipo A-A: "Amor poderoso en cielo y en tierra"; otros representan la variante D-A: "Templa las flechas en agua de olvido". El último verso de cada estrofa es un hexasílabo.

[30] Sor Juana Inés de la Cruz se sirvió del arte mayor combinado con el endecasílabo dactílico en las letras de la *Españoleta* y del *Canario* y en varios villancicos. Hizo aparecer el primero con mayor variedad de formas de las que en circunstancias semejantes solían emplear otros autores de su tiempo. Sólo en la *españoleta* se cuentan los siguientes tipos: A-B, "De América ufana la altiva cerviz"; D-D, "Y pues el alto Cerda famoso"; D-B, "Que con cadena de afecto sutil"; A-Y, "En cielo de nieve, soles de zafir"; X-Y, "Que aun entre los lazos de la edad pueril", *Obras,* I, 182. En un villancico del *Tercero Nocturno,* además de las variedades A-B y A-Y, se encuentra repetidamente X-B: "De dolor que es lira, de llanto que es voz", II, 81. El *Canario* muestra principalmente el tipo A-A: "La dulce armonía que suena en los aires", II, 247.

200. Dodecasílabo de 7-5.—El verso de seguidilla, tratado como metro compuesto de 7-5, tenía precedentes dispersos en el estribillo del *Cantar del alma,* de San Juan de la Cruz: «Que bien sé yo la fonte que mana y corre», y en los tercetos monorrimos del *Canc. de Evora:* «Lloro mi mal presente y el bien pasado,» 59,3; «Desfallece mi alma n'este deseo», 58,11; «Muéstrame quien mi alma tanto quería», 59,1; «Debajo de tu sombra mi alma reposa», 59,4. Prestaba apoyo a esta representación el hecho de que los cuatro versos de la seguidilla se escribieran en algunos casos en dos solas líneas, como se hizo notar respecto a los *Romancerillos de Pisa.* La poesía de Góngora dedicada a doña María Hurtado corresponde a esta misma apariencia; consta de siete pareados que se pueden considerar como seguidillas representadas en dos versos compuestos cada una; de la misma manera que en la seguidilla de aquel tiempo, el primer hemistiquio del verso compuesto oscila entre seis y siete sílabas y el segundo entre cinco y seis: «Mátanme los celos de aquel andaluz, — háganme si muriere la mortaja azul». Sor Juana Inés de la Cruz en varias canciones de sus *Nocturnos* empleó el verso compuesto de 7-5 con regularidad de medida y en condiciones que lo definen como metro con propia forma y carácter:

—Plaza, plaza, que sube vibrando rayos.
—¿Cómo, qué? —Aparten, digo, y háganle campo
Abate allá, que viene, y a puntillazos
les sabrá al sol y luna romper los cascos.[31]

[31] El cuarteto citado es un estribillo de los *Nocturnos* de la Asunción, 1679, *Obras,* II, 67. En otros *Nocturnos* de la misma autora figuran cuartetos semejantes: "Ah, de las mazmorras, cautivos presos", II, 30; "Oigan, oigan, deprendan versos latinos", II, 50; "Si es un libro María por quien se canta", II, 236; "Suenen, suenen clarines, pues que cantando", II, 310.

201. DECASÍLABO DACTÍLICO.—El tipo dactílico de este metro, acentuado en tercera, sexta y novena, oo óoo óoo óo, venía interviniendo, en combinación con otros versos, desde el cosante de don Diego Hurtado de Mendoza, siglo XIV: «A aquel árbol que mueve la foxa». Se destacó en el Siglo de Oro en letras de baile, aliado principalmente con el de arte mayor. Sor Juana Inés de la Cruz lo utilizó como metro familiar no sólo en sus letras de la *Españoleta* y del *Canario*, sino también en sus seguidillas reales de 10-6-10-6 y en los estribillos de algunos villancicos, como el que termina con estos versos: «Con las perlas redimes mis culpas, — con las flechas me hieres de amor», *Obras*, II, 251.

La relativa intensidad con que de ordinario se pronuncia la última sílaba de los vocablos esdrújulos explica que cuando el citado verso empieza por una palabra trisílaba de esta especie, se coloque el apoyo rítmico sobre la sílaba final de tal palabra, aun cuando el acento prosódico por su parte se mantenga en su posición inicial. Era conocido este efecto por estribillos tan divulgados como «Trébole, ay Jesús cómo huele, — trébole, ay Jesús qué olor»; «Tárraga, por aquí van a Málaga, — Tárraga, por aquí van allá»; «Támaras, que son miel y oro, — támaras, que son oro y miel».

En México recogieron y desarrollaron tal peculiaridad en poesías especiales el presbítero Diego de Ribera en 1673 y Sor Juana Inés de la Cruz y Gabriel de Santillana en 1688. Por el renombre de Sor Juana y por la mayor extensión e importancia de sus ejemplos, ha sido corriente atribuir a esta escritora la invención del referido metro. Desde el punto de vista rítmico no se trataba de un verso distinto del decasílabo ordinario; coincide con éste en la disposición de sus cláusulas dactílicas y de sus tiempos marcados; se aparta solamente de lo común por el sostenido énfasis prosódico de los esdrújulos iniciales. Repert., 29.[32]

[32] Una documentada nota bibliográfica sobre el decasílabo con principio esdrújulo incluye A. Méndez Plancarte en *Obras completas* de Sor Juana Inés de la Cruz, México, 1951-1952, I, 456-459, y II, pág. XXI. Como se ve, los versos citados, aparte de los acentos de las sílabas primera y sexta, pueden llevar también acento prosódico en la sílaba cuarta. El ejemplo dado por el Pinciano como modelo de decasílabo es precisamente un verso de esta especie, con esdrújulo inicial y acento en cuarta: "Súbito corre el tímido ciervo", *Filosofía antigua*, 1595, pág. 293. Este y otros ejemplos semejantes se pueden convertir en endecasílabos dactílicos leyéndolos con hiato, pero hay también decasílabos con acento en cuarta sin sinalefa, como el siguiente de Sor Juana: "Pérsica forman lid belicosa", I, 172. Los que no llevan acento en cuarta, de ritmo más claro y suave, representan más del noventa por ciento en los dos romances decasílabos de la monja mexicana. *Obras*, I, 171-175.

202. DECASÍLABO COMPUESTO.—Sin actuar de manera independiente, el decasílabo compuesto, 5-5, intervino después de cada cuarteta heptasílaba en una endecha de Salazar Torres, *Cítara de Apolo*, 1692, y en otra de Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras*, I, 209. La acentuación de los hemistiquios admitía las variedades dactílica y trocaica; la primera predomina en la composición de Sor Juana: «Oye mis penas, mira mis males», «Llanto a la tierra, quejas al aire», «Siempre quererte, nunca olvidarte». Repert. 31.

203. DECASÍLABO Y ARTE MAYOR.—La combinación de estos versos no sólo fue corriente en las letras de baile. Sor Juana extendió su papel aplicándolos a uno de los villancicos cantados en la catedral de México en la festividad de San Pedro, 1683, con seis cuartetos de la misma rima asonante que empiezan de este modo, *Obras*, II, 81:

Hoy de Pedro se cantan las glorias
al dulce, al doliente, al métrico son
de suspiros que forman conceptos
de dolor que es lira, de llanto que es voz.

204. ENEASÍLABO.—Dentro de la serie de variantes con que el eneasílabo solía intervenir en las letras de baile, en compañía principalmente de los dactílicos de diez y doce sílabas, adquirió especial frecuencia el tipo mixto, acentuado en tercera y quinta o en tercera y sexta: «Esta sí que es siega de vida, — ésta sí que es siega de flor», Lope; «Que si linda era la madrina — por mi fe que la novia es linda», Covarrubias; «Borbollicos hacen las aguas — cuando ven a mi amor pasar», Tirso. Alcanzó esta modalidad forma regular e independiente en la composición número 67 del *Cancionero Sablonara:*

Bullicioso y claro arroyuelo
que salpicas las guijas blancas,
de tu envidia los ruiseñores
van saltando de rama en rama.[33]

[33] Otra canción en eneasílabo mixto se halla en el entremés *El Mar-*

205. HEPTASÍLABO.—Desde los ejemplos de Gutierre de Cetina, Jerónimo Bermúdez y Francisco de la Torre, en el período precedente, el heptasílabo quedó especialmente asignado a la composición de endechas y anacreónticas de tono suave y ligero y de sensibilidad poética distinta de la acostumbrada en las antiguas endechas hexasílabas. La imitación clásica había llevado a emplear preferentemente en las endechas heptasílabas el verso suelto. Sin embargo, hacia el fin del siglo XVI corrían poesías heptasílabas rimadas que fueron recogidas en los romanceros publicados en aquellos años.

Góngora adoptó el heptasílabo en un romancillo aconsonantado sobre la muerte de doña Luisa de Cardona: «Moriste, ninfa bella», 1594; en otros dos romancillos asonantes con estribillo: «Sobre unas altas rocas», 1600, y «En tanto que mis vacas», además de una endecha en estrofas abbcddefF, con el último verso endecasílabo: «Vuelas, oh tortolilla», 1602. Alcanzó este metro su mayor prestigio lírico en el primer tercio del siglo XVII con las finas anacreónticas de Esteban Manuel de Villegas y con los delicados romancillos de Lope que recibieron el nombre de barquillas por el primer verso del más famoso de ellos: «Pobre barquilla mía». Varios otros poetas, entre ellos Pedro de Espinosa, Francisco de Trillo y Figueroa y el Príncipe de Esquilache, compusieron endechas heptasílabas, unas veces rimadas en redondillas y otras en forma de romances.

La estructura del heptasílabo pasó por cierta transformación en lo que se refiere a la proporción de sus variedades rítmicas. Durante el siglo XVI había sido compuesto principalmente a base del elemento trocaico, con excepción del anticipado ejemplo de Cetina. Lope lo construyó sobre este mismo tipo, siguiendo, aproximadamente, el modelo practicado por Jerónimo Bermúdez, mientras que Góngora acusó la tendencia a elevar la proporción de las variedades dactílica y mixta, tendencia seguida por Trillo y Figueroa y otros, y reforzada especialmente por Villegas. Tal cambio, apoyado probablemente por la influencia del italiano Gabriello Chiabrera, 1552-1638, volvía a dar al heptasílabo el carácter polirrítmico que había tenido en el antiguo período de clerecía.[34]

tinillo: "Si del mundo os han arrojado — nuevo mundo en mí habéis hallado". (E. Cotarelo, *Colección de entremeses,* I, vol. 2, pág. 555).

[34] Del descenso del tipo trocaico en el conjunto polirrítmico del heptasílabo pueden dar idea los siguientes ejemplos respecto a la proporción de tal elemento rítmico: "Quien fuerza tanto un alma", Bermúdez, 95 por 100; "Pobre barquilla mía", Lope, 86 por 100; "Moriste, ninfa bella", Góngora, 65 por 100; "Yo vi sobre un tomillo", Villegas, 48 por 100. La proporción del ejemplo de Góngora, 65 por 100, se repite aproximadamente en "El cuidado primero", de Trillo, y en "Sabrás, querido Fabio", de Sor Juana Inés de la Cruz.

206. SILVA HEPTASÍLABA.—Varias de las cantinelas de Villegas son silvas de heptasílabos en que los versos se suceden con libertad, sin sujeción a orden de estrofas. Cada rima suele aparecer en dos o tres versos próximos que se enlazan con otros en serie de grupos trabados y desiguales. En ocasiones una misma rima se repite intermitentemente hasta seis o más veces en el desarrollo de la composición. Como en las silvas de endecasílabos u octosílabos, algunos grupos suelen aparecer accidentalmente con apariencia de pareados, tercetos, redondillas, etc. Ningún verso queda fuera del enlace de las rimas. La cantinela *A un pajarillo* presenta la siguiente disposición: aabab bccddc ece fcefe gege heeh.

207. ENDECHA REAL.—La composición formada por una serie de cuartetos en que los tres primeros versos son heptasílabos y el cuarto endecasílabo, recibió el nombre de endecha real. Jerónimo Bermúdez y Cervantes habían empleado esta combinación en versos sueltos, abcD. Con rimas abrazadas, abbA, aparece como parte final de un romance en el *Romancero general,* núm. 414. Hacia mediados de siglo se generalizó la forma asonantada a manera de romance, abcB dBeB, etc. Esta forma fue cultivada principalmente por Francisco de Trillo y Figueroa y por Sor Juana Inés de la Cruz. La poetisa mexicana introdujo en sus endechas otras variedades métricas. En unos casos formó la estrofa con una redondilla heptasílaba seguida por un endecasílabo, abbaA; en otras ocasiones hizo que este último verso fuera un decasílabo compuesto de dos adónicos. Dos poesías de los *Nocturnos de San Pedro,* de la citada autora, presentan una combinación de endecha real y sexteto, en la que aparece un tercer verso como pie quebrado que repite a manera de eco la rima del segundo heptasílabo:

Oh, pastor, que has perdido
al que tu pecho adora,
llora, llora,

y deja dolorido,
en lágrimas deshecho,
el rostro, el corazón, el alma, el pecho.

208. Hexasílabo.—Se empleó el hexasílabo en villancicos, letrillas, endechas y romances. La redondilla hexasílaba, llamada redondilla menor, se utilizó principalmente en letrillas y villancicos. Es abundante en poesías del Conde de Villamediana y de Pedro de Quirós. Lope la usó en algunos pasajes de sus primeras comedias (Morley y Bruerton, *Chronology*, 104). Mucho más corriente fue el uso del hexasílabo en romancillos líricos y satíricos, profanos y sagrados. Con este carácter desempeñó papel importante en el teatro. El romance hexasílabo de tema sentimental y melancólico continuó siendo la forma más frecuente de la endecha, no obstante la moderna introducción del heptasílabo en el mismo campo. No se aplicó el heptasílabo a canciones pastoriles, ni a letras de baile con excepción de la seguidilla, ni a letrillas burlescas, ni a romances devotos. Tampoco el hexasílabo por su parte se empleó sino rara vez en asuntos anacreónticos. La materia de la endecha se repartió en cambio entre uno y otro metro.

Al incorporarse a la lírica culta el hexasílabo se inclinó hacia el ritmo trocaico, como se hizo notar en el período anterior con referencia especialmente a las endechas de Francisco de la Torre. Parece que en la reelaboración de este metro se trató de contrarrestar la superioridad con que el sello dactílico venía caracterizándolo en la lírica popular desde las serranillas del Arcipreste de Hita. La actitud del Marqués de Santillana y de Juan del Encina había consistido en combinar equilibradamente las dos variedades citadas. Álvarez Gato, Gil Vicente y más tarde Hurtado de Mendoza habían seguido la corriente popular. Desde fines del siglo XVI, el cambio indicado en favor del elemento trocaico se afirmó entre los nuevos poetas. Los hexasílabos de tipo dactílico representan una proporción notoriamente inferior a los trocaicos en los villancicos, letrillas y romancillos de Góngora, Lope, Ledesma, Valdivielso, etc.[35]

[35] En la endecha de Francisco de la Torre que empieza: "El pastor más triste — que ha seguido el cielo", la proporción de los hexasílabos dactílicos aparece reducida al 14 por 100. Aunque tal tipo rítmico volvió a elevarse en las endechas y letrillas del Siglo de Oro, su nivel quedó ordinariamente por debajo de la variedad trocaica. En el romancillo de Góngora: "Jueves era, jueves, — despertóme el alba", los versos dactílicos no representan más del 28 por 100. Análoga proporción se observa en las poesías hexasílabas de Lope y de otros autores.

Deben señalarse aparte las composiciones en verso fluctuante de fondo de seguidilla, pero rimadas como estrofas de villancicos o con asonancia sostenida de romances, en las que los versos impares son hexasílabos con mezcla de algunos heptasílabos y los pares son pentasílabos con mezcla de hexasílabos. La fluctuación es más limitada en margen y frecuencia que la que se usó en las canciones de *Los Comendadores*, en *La Niña de Gómez Arias* y en otras manifestaciones antiguas de esta clase de verso. Fue utilizado por Lope en varias poesías de *Los pastores de Belén*, como, por ejemplo, la que empieza: «Buscaban mis ojos — la Virgen pura, — con el sol en los brazos — no vi la luna», *Rivad*, XXXV, número 498. Otro ejemplo análogo es el romancillo de Trillo y Figueroa que dice: «Pues que mi morena — quiere que cante», *Rivad.* XLII, 77.

209. Pentasílabo.—La lírica del Siglo de Oro no prestó atención a metros más cortos que el de seis sílabas. A pesar de sus precedentes como verso emancipado y de su extenso y variado papel como elemento auxiliar, el pentasílabo no dejó testimonios especiales, sino en breves ocasiones como la correspondiente a un estribillo de Sor Juana Inés de la Cruz: «Esta es María — que se levanta — como el aurora», *Obras*, II, 284, y a una letrilla esdrújula del mexicano Alonso Ramírez de Vargas, 1689.[36]

[36] Sor Juana Inés de la Cruz compuso una poesía en latín en versos esdrújulos de cinco sílabas, al lado de otras en versos de seis, siete y ocho sílabas en la misma lengua, acomodadas a la prosodia y métrica castellanas. Los pentasílabos de la primera son en su mayor parte de tipo dactílico: "Ista quam omnibus — caelis mirantibus", *Obras*, II, 66. Se ha indicado la probabilidad de que esta poesía influyera en otras composiciones pentasílabas en latín de escritores mexicanos contemporáneos de Sor Juana y asimismo en la del citado Ramírez de Vargas, en castellano, la cual empieza: "Una en esdrújulos — letrilla clásica". (A. Méndez Plancarte, nota en *Obras*, II, 392-393).

FORMAS TRADICIONALES

210. COSANTE.—El recuerdo del viejo cantar de repetición balanceada quedó en numerosos estribillos glosados por los escritores de este tiempo. Lleva a pensar en esta relación, además del peculiar enlace de los conceptos, el fondo dactílico predominante en tales estribillos. Algunos de ellos acaso sean fragmentos de cosantes perdidos, pero en general parecen más probablemente consistir en simples pareados líricos en que se refleja la misma técnica de la referida canción: «Póntela tú, la gorra del fraile, — póntela tú, que a mí no me cabe», Correas; «Válame Dios, que los ánsares vuelan, — válame Dios, que saben volar», Trillo; «Hola, que me lleva la ola, — hola, que me lleva a la mar,» Góngora. Pertenecen a este mismo tipo la canción del Polvico, citada por varios autores: «Pisaré yo el polvico atan menudico», la recogida por Correas: «Lloraba la casada por su marido», y la de Valdivielso: «Yo qué la hice, yo qué la hago, — que me ha dado tan mal pago».

211. ZÉJEL.—En el Siglo de Oro la tradición del zéjel persistía principalmente en la lírica devota y en las canciones del teatro. Su presencia debió disminuir después del primer tercio del siglo XVII. Se encuentra en el *Cancionero sagrado* en poesías de Pedro Moreno de la Rea, 1602: «¿Qué haré por me salvar? — Creer y obrar», *Rivad.*, XXXV, núm. 855, y de Tejada de los Reyes, con el conocido estribillo: «Molinico, ¿por qué no mueles? — Porque me beben el agua los bueyes», *Ibid.*, núm. 553. En la segunda jornada de *Los baños de Argel*, de Cervantes, un cautivo español canta dos estrofas de zéjel con el estribillo: «Aunque pensáis que me alegro — conmigo traigo el dolor». Lope utilizó este tipo de canción en *Los amores de Albanio e Ismenia*, I: «A la gala de la madrina, — que nadie la iguala en toda la villa», y en *El vaquero de Moraña*, II: «Esta sí que es siega de vida, — esta sí que es siega de flor». Además de la forma regular, aa:bbab, a que corresponden estos ejemplos, aparece también entre las canciones de la *Noche Buena*, de Gómez de Tejada, la variante con las mudanzas reducidas a dos versos, ya registrada en los períodos

anteriores, aa:bba: «Que si voy y no vengo, vengo, — no me lo preguntes, zagalejo», *Rivad.*, XXXV, núm. 550.[37]

212. VILLANCICO.—Se mantuvo con abundancia y variedad el cultivo del villancico en sus metros usuales de ocho o seis sílabas. Conservó las líneas tradicionales de estribillo, redondilla o quintilla como mudanza y versos de enlace y vuelta. La forma antigua, con estribillo de tres versos, abb:cddc:dbb, fue empleada por Cervantes al principio del segundo libro de *La Galatea* en el villancico que empieza: «En los estados de amor». La variante aba: cddc:caa aparece en los actos segundo y tercero de *Fuenteovejuna*, de Lope. Una modificación frecuente consistió en aumentar la extensión del estribillo, el cual recibió con frecuencia la forma de una redondilla. En la canción de Góngora «No son todos ruiseñores», el estribillo consta de siete versos, frente a los cuatro de la mudanza y los dos del enlace y vuelta. En otros casos se ampliaba también el número de los versos de enlace; el mismo Góngora, en la canción «Absolvamos el sufrir», ajustó las coplas al esquema: abba:cdd:cee, con vuelta alternativamente a cada una de las dos rimas del tema inicial. Los versos adicionales solían desligarse de la mudanza, como se ve en un villancico de Tejada de los Reyes sobre el modelo aabbcc:deed:fggfa, *Rivad.*, XXXV, número 551. Finalmente, la libertad se extendió hasta suprimir también el verso de vuelta, con lo cual el villancico quedaba reducido a la simple repetición del estribillo después de cada copla o estrofa.

La omisión de la ligadura métrica entre las coplas y el estribillo no sólo llevó a establecer mayor contraste de versos entre tales partes, sino que dejó campo abierto para emplear en estas composiciones toda clase de estrofas. Ejemplo de variedad de versifica-

[37] Corresponde también a la forma regular del zéjel, aa:bbba, la canción "Ay, fortuna, — cógeme esta aceituna", de Lope, en *El villano en su rincón*, III. El juego de "Vivo te lo do", registrado en períodos anteriores con la variante de mudanza reducida, aa:bba, fue reelaborado por Alonso de Ledesma con arreglo al tipo aa:bbba: "Sopla, vivo te lo do. — ¿Para dó?" *Rivad.*, XXX, 435. La citada variante reducida, con mudanza de dos versos y uno de estribillo, a:bba, sirvió a Trillo y Figueroa en su letrilla satírica: "Que la casada hermosa — ande la alma cosquillosa — y que al fin su red me enlace: — Qué me place", *Rivad.*, XXXV, 435.

ción son los numerosos villancicos de los *Nocturnos,* de Sor Juana Inés de la Cruz. Sólo en algunos se sirvió de la forma tradicional a base de redondillas enlazadas con el respectivo estribillo; en la mayor parte de ellos el cuerpo de la composición es un romance en cuartetas de octosílabos, hexasílabos o endecasílabos; a veces consiste en una serie de seguidillas, de coplas de pie quebrado, de sextetos-liras o de alguna especie de endecha real. Los estribillos, de muy diversa extensión entre dos y dieciséis versos, se distinguen sobre todo en los villancicos de Sor Juana por el amplio repertorio de sus metros y por la libertad de sus combinaciones. [38]

213. Letrilla.—El carácter satírico de la letrilla era, como queda indicado, su principal diferencia respecto al villancico. Se componía ordinariamente en metro octosílabo, rara vez en el de seis sílabas. Sus estribillos, al contrario que los de los villancicos, daban especial preferencia a las fórmulas más breves. La parte del estribillo repetida después de cada estrofa consistía a veces en una sola palabra. Fue género muy cultivado entre los ingenios del Siglo de Oro. Basta recordar los ejemplos de «Ande yo caliente — y ríase la gente», Góngora; «Poderoso caballero — es don Dinero», Quevedo, y «Más mal hay en el aldegüela — que se suena», Trillo. [39]

214. Romance.—El romance llegó en este tiempo al punto más alto de su desarrollo, tanto en los dominios de la tradición popular como en el campo literario. Compusieron romances los escritores de más renombre. Se multiplicó la difusión de esta clase

[38] De algunos tipos de versos, la autora no dejó más ejemplos que los que se registran en sus estribillos. Se encuentran en este caso el dodecasílabo compuesto de 7-5, relativamente abundante; el alejandrino, mucho menos frecuente; algunos casos clasificables como variedades de arte mayor: "Serafines alados, celestes jilgueros, — cantad, escribid de los hechos de Pedro", *Obras,* II, 44, y el eneasílabo, menos usado que los demás: "Que se quema de Dios la casa, — que se quema de Dios el templo", II, 200.

[39] En "Ande yo caliente" el esquema usado por Góngora fue aa: bccb:ba. El mismo tipo empleó Quevedo en "Poderoso caballero" y "Chitón". A las letrillas "Con su pan se lo coma" y "Milagros de corte son" les dio Quevedo enlace más extenso: a:bccb:bdda. Alargó especialmente esta parte en "Punto en boca": a:bccb:beeffa. Letrillas con estribillos alternos, como el de "Verdad — Mentira" de Góngora, son las de Quevedo "Bueno. — Malo", "La pobreza. — El dinero".

de composiciones con la abundante corriente de los pliegos sueltos. En 1605 apareció la segunda parte del *Romancero general.* A esta difusión contribuyó considerablemente el teatro, en el que desde fines del siglo xvi la forma métrica del romance fue ganando terreno hasta ocupar lugar tan importante como el de la redondilla.

Los rasgos métricos del romance literario dibujados en la última parte del período anterior se definieron y afirmaron en el Siglo de Oro. Se estableció la cuarteta como unidad de composición en lugar de la pareja de versos, se generalizó la asonancia como rima normal, excluyendo definitivamente la consonancia que durante algún tiempo se había preferido, y se siguió evitando con señalada determinación la rima aguda. La multitud de romances compuestos por Góngora, Lope, Quevedo, Polo de Medina y otros poetas responden regularmente a las líneas indicadas. Aumentaron los romancillos hexasílabos y empezaron los heptasílabos.

La exclusión de la consonancia no significa que dentro del mismo romance no pudiera repetirse la misma terminación en versos correspondientes a distintas cuartetas. En el romance de *Angélica y Medoro,* de Góngora, por ejemplo, ocurren en efecto en la línea de asonancia, pero entre cuartetas separadas, palabras consonantes como pastores, favores, flores, colores, etc. Puede observarse asimismo que la asonancia aguda se empleaba con cierta libertad en los romances de asunto devoto, compuestos probablemente para ser cantados en actos religiosos, y que aun con mayor frecuencia solía emplearse en los romances de carácter satírico.

No obstante la ordinaria disposición en cuartetas, se realizó un avance considerable en la libertad de coordinación entre los límites de estas unidades y las divisiones sintácticas. En unos casos el período gramatical abarca más de una estrofa, mientras que en otro la misma cuarteta contiene dos o más frases. La combinación de tales elementos sirve a veces de base a determinados efectos rítmicos. Es frecuente en el teatro el diálogo sostenido en frases alternas de dos en dos versos; Calderón subrayó con este orden el esquema lógico de algunos pasajes de sus autos *(Rivad.,* XXXV, núms. 652 y 653).

La incorporación al romance de complementos de carácter lírico, practicada desde el siglo xv y desarrollada especialmente en-

tre los últimos años del siglo XVI y los primeros del XVII, decreció en el transcurso del presente período. Casos en que el elemento adicional es en sí mismo una canción con forma propia aparecían aún en romances como el de Lope: «Corría un manso arroyuelo — entre dos valles al alba», terminado en cinco redondillas, o el de Góngora: «Apeóse el caballero, — víspera era de San Juan», en el cual figura intercalada la canción de la Colmeneruela. Entre los romances de Trillo y Figueroa tal práctica se reduce a terminar la composición con una seguidilla, en dos únicas ocasiones, *Rivad.* XLII, 87 y 88. Sor Juana Inés de la Cruz se limitó a usar una terminación análoga en un romance que llamó «letra para cantar», *Obras,* I, 30.

En cuanto a la intercalación periódica de algún estribillo, el procedimiento más empleado fue el que siguió Cervantes en el romance de Altisidora, donde un dístico endecasílabo con la misma asonancia del romance se repite de tres en tres cuartetas, *Quijote,* II, 57; Lope utilizó análogo recurso en un romance de *La Arcadia (Rivad.,* XXXVIII, 109). Se hizo uso asimismo del estribillo formado por heptasílabo y endecasílabo, como se ve en otro ejemplo de la citada obra de Lope, *Ibid.,* 253. El estribillo es un pareado octosílabo con rima diferente de la del romance en la chacona de *La ilustre fregona,* de Cervantes: «El baile de la chacona — encierra la vida bona». En los romances de sus *Juegos de Noches Buenas,* Alonso de Ledesma, 1605, se sirvió de varios estribillos populares: «Luna que reluces, — toda la noche alumbres»; «Caracol, col, — saca tus hijuelos al rayo del sol»; «Vente a mí, torillo hosquillo, — toro bravo, vente a mí», *Rivad.,* XXXV, 419-426.[40]

El estribillo, en forma breve, se repite después de cada octosílabo en el romance monorrimo de las avellanicas, de Lope, *El villano en su rincón,* III: «Deja las avellanicas, moro, — que yo te las vareаré». Canciones de esta especie existían sin duda en la lírica popular, como prueba la que recogió Ledesma en un

[40] Entre los romances satíricos de Quevedo figuran algunos terminados por seguidillas o villancicos *(Obras completas,* ed. Astrana Marín, I, 259, 327, 329); en otros se sirvió del estribillo intercalado y repetido, I, 330, 337. Romances con esta clase de estribillo fueron también usados por Lope en sus comedias (Morley y Bruerton, *Chronology,* 68-73). Abundan en *Canc. Sablonara* y en Sor Juana Inés de la Cruz: "Oigan el pregón", *Obras,* II, 87; "Ver y creer", II, 144; "Víctor, víctor", II, 171, etc.

romance de sus citados *Juegos de Noches Buenas,* 1605, *Rivad.,* XXXV, núm. 387:

Estas puertas son de acero,
aguinaldo;
aquí vive un caballero,
aguinaldo;
por sus pecados, pechero,
aguinaldo;
que es nuestro padre primero,
aguinaldo;
mas darle por nueva quiero,
aguinaldo;
que su fin está cercano,
aguinaldo.[41]

215. CUARTETA.—De vez en cuando la cuarteta de la canción popular se hacía presente en las obras literarias. Francisco de la Torre la empleó en varias ocasiones en su traducción de las *Agudezas* de John Owen. El auto de Calderón, *Quién hallará mujer fuerte,* termina con una cuarteta. En el entremés de *El doctor Rapado* hay una escena en que cada personaje canta una cuarteta y una seguidilla. Otro personaje, en la *Loa de Antonio Prado,* canta otra cuarteta alusiva al autor y asunto de la obra.[42] Se registran otros ejemplos en *El sastre del Campillo,* acto I, de Francisco Bances Candamo, y en *No hay plazo que no se cumpla,* acto III, de Antonio de Zamora. Sor Juana Inés de la Cruz utilizó como tema de sus glosas algunas cuartetas de corte tan genuino como la siguiente, *Obras,* I, 273:

[41] Otro ejemplo de romance monorrimo es "La Virgen de la Cabeza, — quien como ella; — hizo gloria en esta tierra, — quien como ella...", atribuido a Lope por J. Cejador, *La verdadera poesía,* III, 171. En esta misma obra se hace mención de una canción de negros con análogo sistema monorrimo: "Dominga, más beya, — tú pu tu tú, — que una cara estreya, — tú pu tu tú...", referida al entremés *Los negros,* de Simón Aguado, 1602.

[42] El entremés de *El doctor Rapado* y la *Loa de Antonio Prado* se hallan en E. Cotarelo, *Colección de entremeses, I,* núms. 55 y 218. Hay otras cuartetas octosílabas que cantan una ramilletera, una castañera y una limera en la *Mojiganga de Roxillas,* de la misma *Colección,* I, núm. 208.

Aunque cegué de mirarte,
¿qué importa cegar o ver,
si gozos que son del alma
también un ciego los ve?

216. Seguidilla.—Mucho más frecuente que la cuarteta fue la seguidilla en las referencias literarias de la época. Rengifo definió ya la forma de la seguidilla como copla de dos versos de siete, libres, en orden alterno con otros dos de cinco, asonantes, 7-5-7-5, y Correas advirtió que tal forma era ya regular desde principios del siglo XVII. Sin embargo, los ejemplos fluctuantes continuaron apareciendo hasta muy avanzado el presente período. Góngora asignó siete sílabas en lugar de cinco al cuarto verso de la coplilla «Las flores del romero». La que cantaba el mancebito del *Quijote*, II, 24, para entretener el camino, constaba de 7-6-7-6. En cambio Sor Juana Inés de la Cruz aplicó con toda uniformidad el tipo 7-5-7-5 en su pintura de la Condesa de Galve, *Obras*, I, 208, aunque otras veces usó también 7-6-7-6.

El teatro hizo abundante uso de esta clase de coplas, sobre todo en los entremeses. La variedad de tres versos, 5-7-5, fue bastante corriente a principios de siglo. Se halla un ejemplo de Lope en *Los pastores de Belén*: «Callad un poco, — que me matan llorando — tan dulces ojos». Más tarde empezó a divulgarse la seguidilla compuesta en que se suman la variedad de cuatro versos y la de tres, 7-5-7-5 : 5-7-5. José Benegasi utilizó extensamente la seguidilla compuesta en su poema burlesco *San Benito Palermo*. Sor Juana Inés de la Cruz la empleó con variedad de combinaciones en sus *Nocturnos*. [43]

Entre otras modificaciones de la seguidilla, alcanzó popularidad la que intercalaba la exclamación *morena* después de los versos primero y tercero. Fue recogida en el *Canc. Sablonara*, página 292, y adaptada a lo divino por Valdivielso, *Rivad*. XXXV,

[43] La seguidilla de 7-5-7-5 fue empleada además por Sor Juana en *Obras*, II, 101, 121, 136, etc. De la variante 7-6-7-6 se sirvió en un villancico de la Navidad de 1689, II, 112; de la seguidilla compuesta, 7-5-7-5 : 5-7-5, en II, 76; de esta misma forma, alargada, 7-5-7-5-7-5 : 5-7-5, en II, 78; de la seguidilla compuesta, con octosílabos intermedios, 7-5-7-5 : 8-8 : 5-7-5, en II, 64. Combinó además la cuarteta y la seguidilla en forma de romance, con la misma asonancia, 8-8-8-8 : 7-5, en II, 166, y 8-8-8-8 : 5-7-5, en II, 214.

núm. 465. La seguidilla chamberga añadía a la copla de cuatro versos tres pareados sucesivos de 3-7 con asonancias distintas. En el ejemplo de Rengifo los pareados son: «Que el hombre — es de prendas mayores; — le vemos — para todo dispuesto; — por grande — no hay favor que no alcance», *Arte poético*, cap. LII.

De la seguidilla con eco, usada por Quiñones de Benavente y otros autores, se halla una composición con trece estrofas en el *Canc. Sablonara*, pág. 292, que empieza de este modo: «De tu vista celoso — paso la vida, — que me dan mil enojos — ojos — que a tantos miran».

En dos villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz y en uno de su coetáneo José Pérez de Montoro, las coplas correspondientes a las mudanzas son cuartetos de decasílabos dactílicos y hexasílabos, 10-6-10-6. Sor Juana les dio el nombre de seguidillas reales, *Obras*, II, págs. XXI, 285 y 287:

Sin farol se venía una dueña
guardando el semblante,
porque dice que es muy conocida
por las Navidades.

Un ensayo semejante, que sin duda se asociaba con el modelo de la seguidilla, tan sometido por Sor Juana a diversas experiencias, consistió en la combinación alterna del octosílabo y el hexasílabo con asonancia uniforme, según aparece en una de las composiciones de los maitines de San Pedro, 1691, *Obras*, 332-333, la cual empieza de este modo:

No sólo de Pedro da
vida el resplandor,
pero conserva también
su sombra calor.
Quien a su sombra benigna
alegre sanó
quedó muy bien asombrado,
pero sin lesión. [44]

[44] Un precedente que acaso no fue desconocido de Sor Juana, con análoga combinación de los versos de ocho y seis sílabas, aparecía en un villancico de Fray Ambrosio Montesino: "Todos vienen de la cena — e no mi vista buena. — Yo soy la Virgen María — que oístes decir — que de cruel agonía — me quiero morir, — porque no veo venir — a mi vista buena", *Rivad.*, XXXV, 419.

217. BAILES.—De las letras de bailes del Siglo de Oro quedó abundante información en novelas, comedias y sainetes. En muchos casos la letra consistía en un simple romance, como en el baile que la Gitanilla de Cervantes ejecutó acompañándose de unas sonajas. Romances con estribillos eran las letras de los bailes de la *Chacona*, la *Colmeneruela* y el *Ay, ay, ay*. Otras veces, además del romance, la letra contenía alguna seguidilla. La terminación de los entremeses solía consistir en un breve baile a base de un romance y de una seguidilla final. En el *Baile de Leganitos* y en el de *La casa de Amor*, el elemento principal de la letra lo constituían las seguidillas.

La primera forma de la famosa *Zarabanda* había consistido en coplas de zéjel: «La zarabanda está presa — que de ello mucho me pesa — que merece ser condesa — y también emperadora: — A la perra mora, a la perra mora». En versiones posteriores se cantó como villancico octosílabo y como letrilla en pareados hexasílabos (Cotarelo, *Entremeses*, I, pág. CCLXVII). El *Baile del Amor y el Interés* estaba compuesto en coplas de villancico, a*bb*: cddc: *cb*, con este estribillo: «Amor, pues quedáis vencido, — no tiréis, — porque os arrepentiréis» *(Ibid.*, núm. 190).

Otro de los bailes que alcanzaron mayor popularidad, el de *Marizápalos*, estaba compuesto en cuartetos asonantados de decasílabos dactílicos y versos de arte mayor: «Marizápalos, vente conmigo — al verde sotillo de Vaciamadrid». Igual combinación de metros se usó en el baile de la *Españoleta*, del cual dejó una elegante letra Sor Juana Inés de la Cruz: «Pues la excelsa, sagrada María, — humana y benigna, quiere reducir», *Obras*, I, 182. Sirvió la unión de los dos metros indicados en los bailes incluidos en diversas obras dramáticas, de los cuales es ejemplo escogido el que figura en el primer acto de *San Isidro Labrador de Madrid*, de Lope: «Molinico que mueles amores, — pues que mis ojos agua te dan...» A veces entraban en la combinación el hexasílabo o el eneasílabo, como se ve en la estrofa 10-6-10-12, de la letra «A la sombra de un monte eminente», en *El castillo de Lindabridis*, III, de Calderón, y en 9-12-12-10-12, de «Ruiseñor que volando vas — cantando finezas, cantando favores», en *Los dos amantes del cielo*, I, del mismo autor. [45]

[45] En la misma forma de decasílabos y arte mayor de la *Españoleta*, compuso Sor Juana la letra del *Canario*: "El *Canario* que suena festivo, — pagado y contento de buenos pasajes", II, 247. Como en el caso de la

No solía usarse en letras de baile el endecasílabo común. Es ejemplo singular la composición en cuartetos de romance heroico aplicada por Sor Juana Inés de la Cruz a la antigua danza aristocrática llamada *Turdión*: «A las excelsas soberanas plantas», *Obras*, I, 181. Se halla el mismo metro en las coplas de dos villancicos de Sor Juana, II, 91 y 155, y en las de otra canción análoga que se le suele atribuir, II, 243. El hexasílabo lo empleó esta misma autora en cuartetas romanceadas en el baile titulado *Panamá*, I, 183, y de igual manera en la letra en náhuatl del *Tocotín*, II, 17.

Existían además los bailes formados por la suma de varios tonos populares de diverso aire y ritmo, cuyas letras, a manera de ensaladillas, reunían romances, villancicos, redondillas, seguidillas y otras estrofas, como puede verse en el *Baile del Sotillo de Manzanares* (Cotarelo, *Entremeses*, I, pág. CLXXXIV y núm. 192).

ACCIDENTES DEL VERSO

218. AMETRÍA.—Diversas circunstancias reforzaron la corriente amétrica en la lírica cantada del Siglo de Oro. Se multiplicaron sus manifestaciones en la variable forma de la seguidilla. Continuó haciéndose presente en los romancillos compuestos de hexasílabos y pentasílabos alternos y fluctuantes. Encontró especial apoyo en las combinaciones dactílicas de las letras de baile. Fue puesta de relieve en algunos estribillos de acrecentada extensión por encima de los moldes ordinarios. Le prestaron frecuente acogida los entremeses cantados.

En el villancico de Góngora «No son todo ruiseñores», las medidas de los siete versos del estribillo son 8-9-9-6-9-6-7. Repert.,84. Sor Juana Inés de la Cruz mostró señalada preferencia por los estribillos extensos y amétricos. Consta de catorce versos, sin que figuren entre ellos más de tres iguales, el que empieza «Ay, ay, ay, cómo el cielo se alegra», *Obras*, II, 129. Gran parte de los

Zarabanda, se asignaban a la *Españoleta* letras en distintos metros, las cuales correspondían sin duda a diferentes versiones musicales del mismo baile. Aparte de la letra de Sor Juana, la *Españoleta* aparece en coplas octosílabas en el *Auto de los cantares*, de Lope, y en versos de nueve y diez sílabas en *El juicio de París*, de Zamora (Sor Juana, *Obras*, nota de A. Méndez Plancarte, I, 469).

estribillos de esta autora se componen de seis o siete versos en pareados asonantes. De la variedad de sus medidas puede dar idea el siguiente ejemplo, II, 10:

Al monte, al monte, a la cumbre.
Corred, corred, zagales,
que se nos va María por los aires.
Corred, corred, volad aprisa, aprisa,
que nos lleva robadas las almas y las vidas,
y llevando en sí misma nuestra riqueza,
nos deja sin tesoros el aldea.

En el entremés cantado *La paga del mundo* (Cotarelo, *Entremeses*, I, 2, núm. 211) se hallan pasajes como el de «Mundo mundillo — no vales un cuartillo», en que se mezclan versos de 4, 5, 6, 7, 8 y 10 sílabas. Otro ejemplo semejante es el del pasaje «¿Qué haré que no tengo una blanca?» con medidas mezcladas de 6, 8, 9, 10 y 11 sílabas, en el entremés de *El remediador* (*Ibid.*, I, 2, núm. 256).

Fuera del canto, la versificación amétrica aparece usada de propósito en la silva satírica del Conde de Villamediana, «El Duque de Lerma — está frío y quema», *Rivad.*, XLII, 161, donde al lado de los pareados de 6-6 figuran otros de 5-6, 6-5, 5-11, 6-10, 6-11, 6-12 y 9-7. Las medidas de 4-8-4-6-11, correspondientes a los versos de la primera estrofa, muestran la desigualdad métrica de las combinaciones llamadas «liras semínimas» en *La Pícara Justina*, editado por Puyol, II, 176.

219. Polimetría.—Frente a la uniformidad de las estrofas observada en toda clase de poemas, contrastaba la polimetría de las obras dramáticas. En el último cuarto del siglo XVI, Juan de la Cueva, Rey de Artieda, Cristóbal de Virués y Cervantes ensancharon el cuadro métrico de las comedias con la introducción de las nuevas estrofas italianas junto a las formas octosílabas usadas por Juan del Encina, Gil Vicente, Lope de Rueda y demás precursores del teatro del Siglo de Oro. De esta variedad de versificación se sirvió Lope más extensamente que ningún otro de sus contemporáneos. En el libro de Morley y Bruerton sobre las estrofas de las comedias de Lope, se registran unos treinta tipos diferentes, aun sin tener en cuenta las que corresponden a meras

canciones o letras de baile. Figuran en cada obra por término medio siete u ocho clases de estrofas. Aparte del propósito general de evitar la monotonía de la estrofa única, se procuraba en el fondo guardar cierta relación entre el papel propio de cada estrofa y el carácter de la escena a que se aplicaba.[46]

La oportunidad que la ensaladilla ofrecía para la coordinación de elementos polimétricos fue utilizada por Góngora sobre la misma base repetidamente representada en el *Romancero general* del relato interrumpido de tiempo en tiempo para intercalar canciones diversas. El romance de «Apeóse el caballero, — víspera era de San Juan», *Obras*, Nueva York, 1927, núm. 226, en la primera interrupción introduce la canción «Al campo te desafía — la colmeneruela»; en la segunda, «Colmenera de ojos bellos», en la tercera, «Tiempo es, el caballero,» y termina con el villancico «Decidle a su madre, Amor». Disposición análoga presentan las composiciones del mismo autor que empiezan: «Contando estaban sus rayos — aun las más breves estrellas», *Ibid.*, núm. 287, y «A la fuente va del olmo — la rosa de Leganés», *Ibid.*, núm. 419.[47]

Los villancicos que Sor Juana Inés de la Cruz compuso con el nombre de ensaladillas siguen el mismo modelo indicado. Sor Juana llamaba introducción al romance que servía para ir presentando las canciones. En la ensaladilla de uno de los *Nocturnos*, de la Asunción de 1676, la introducción intercala unas redondillas y un romancillo de negros y termina con el *Tocotín* en náhuatl, *Obras*, II, 14-17. De composición semejante son las ensaladillas de los *Nocturnos* de 1679, 1683 y 1690. Es distinta la que

[46] El empleo de las estrofas no respondía a un sistema estricto, pero en líneas generales las redondillas y quintillas se aplicaban más especialmente al diálogo; los romances, al relato corriente; las octavas reales, a la narración grave; los sonetos, al monólogo, y las décimas, liras y endechas a las declaraciones líricas. Respecto a la práctica de Lope en esta materia, se halla información en Morley y Bruerton, *Chronology*, 49-119. La equivalencia de la disposición de las estrofas entre algunos pasajes de *Fuenteovejuna*, de Lope, de acuerdo con el movimiento emocional de las escenas respectivas, ha sido indicada por J. Casalduero, "Fuenteovejuna", en *RFH*, 1943, V, 21-44. Lope se refirió al uso de las estrofas en el *Arte nuevo de hacer comedias*.

[47] El romance "Apeóse el caballero", de Góngora, se divulgó, con pocos cambios, como *Baile de la Colmeneruela* (Cotarelo, *Entremeses*, I, 2, núm. 194). Otros bailes con letras semejantes, compuestas de romances y canciones, son el de *El Sotillo de Manzanares*, *Pásate acá, compadre*, y *Mojiganga de Roxillas* (*Ibid.* I, 2, núms. 192, 206, 208).

figura entre las composiciones que se atribuyen a Sor Juana, formada simplemente por una serie alterna de cuartetos y seguidillas que termina en un estribillo, II, 289.

Fuera de la jurisdicción de las ensaladillas y del teatro, la inclinación a la variedad estrófica produjo otros testimonios como el de la égloga del tercer libro de *La Galatea*, de Cervantes, donde en el breve marco de la composición intervienen varios pastores con coplas de arte mayor, estancias, octavas, liras, endecasílabos sueltos, coplas reales, sextetos alirados, tercetos y canciones octosílabas de tradición trovadoresca. En otros lugares de la misma obra, se intercalan varios sonetos, una sextina y distintos tipos de glosas. Un repertorio aún más extenso en que a las estrofas citadas se añaden endechas hexasílabas, décimas, coplas castellanas, quintillas y motes de pareados y tercetos se halla repartido por las páginas de *La Arcadia*, de Lope.[48]

220. COMPLEMENTOS RÍTMICOS.—La exaltación del verso en el Siglo de Oro se manifiesta principalmente en los diversos ornamentos añadidos a su estructura rítmica. Góngora poseyó más que ningún otro el dominio de esta refinada técnica. En sus poesías se registran numerosos ejemplos de coordinación concertada entre las vocales de los apoyos básicos del acento. Las dos vocales de los tiempos marcados inicial y final, coincidentes entre sí, aparecen a veces armonizadas con la que ocupa el apoyo de la sílaba sexta como eje del verso: a-o-a, «De los v*a*rios desp*o*jos de su f*a*lda»; o-e-o, «La p*ó*lvora del ti*e*mpo más preci*o*so»; e-o-e, «Entre la hi*e*rba c*o*rre tan lig*e*ra». El efecto musical de esta disposición de las vocales se percibe en varios versos de uno de los más inspirados sonetos de Lope: o-i-o, «Past*o*r, que con tus s*i*lbos amor*o*sos»; a-o-a, «No te esp*a*nte el rig*o*r de mis pec*a*dos». A veces el eje del grupo recae sobre la sílaba octava y la concordancia unísona de los tiempos marcados se extiende a las sílabas inmediatas: oo-e-oo, «Vuelve los *o*j*o*s a mi f*e* pia*do*s*o*s»; eo-o-eo, «Pues te conf*ie*s*o* por mi am*o*r y du*e*ñ*o*». Varios versos de la canción de Rodrigo Caro *A las ruinas de Itálica*, conciertan equilibradamente sus vocales rítmicas: a-e-a, «La c*a*sa para el C*é*sar fabric*a*da»; a-e-a, «Y ya en *a*lto sil*e*ncio sepult*a*dos»; e-a-e, «Y cavar*é* con l*á*grimas las peñ*a*s». En otros casos los tres apoyos esenciales sostienen la misma nota vocálica: a-a-a, «C*a*mpos de soled*a*d, mustio coll*a*do»; «Ay, y*a*ce de lag*a*rtos vil mor*a*da»; «Mira m*á*rmoles y *a*rcos destroz*a*dos»; e-e-e, «Y aun las pi*e*dras que de *e*llos escribieron».

De la división bimembre del verso, practicada con considerable frecuencia, bastará citar unos ejemplos de Góngora: «Infame turba de nocturnas aves», «Gimiendo tristes y volando graves», «Que un silbo junta y un peñasco sella». Tal división suele ir reforzada por la correspondencia, paralelismo u oposición entre los componentes de ambas mitades, como muestran los siguientes versos del mismo poeta: «Cama de campo y campo de batalla», «Negras violas, blancos alelíes», «Nace en sus ondas y en sus ondas muere».[49] El octosílabo trocaico se prestaba con especial facilidad a la construcción bipartita: «En conventos y en iglesias, — en las letras y en las armas», Tirso, *Burlador*, I. La simetría indicada solía subrayar en la escena el ritmo del diálogo: «—¿Es posible? —No te canses. —¿Hay tal dicha? —Esto es justo. —Ciega estás. —Sigo mi gusto. —¿Qué pretendes? —Que te canses», Lope, *El ángel fingido*, I. En varias ocasiones, Lope subdividió estas mismas partes dando al diálogo movimiento más acelerado: «—¿Cierto? —Sí. —Pues oye. —Di», *Peribáñez*, I. No se oponía al efecto la concurrencia de vocales en sinalefa entre los breves grupos del verso: «—¿Quién va? —Un hombre. —¿Es Nuño? —Es Sancho», *El mejor alcalde, el rey*, I.

Más propia del endecasílabo que del octosílabo era la división trimembre. Servía con especial eficacia para destacar un determinado verso en el conjunto de la estrofa. Ofrece abundantes ejemplos la canción *A una mudanza*, de Antonio Mira de Mescua: «Y al ramillo y al prado y a las flores», «Flámulas, estandartes, gallardetes», «Breve bien, fácil viento, leve espuma». Calderón aplicó esta práctica al octosílabo dactílico o mixto en ocasiones de recapitulación de parlamento o diálogo: «A un pez, a un bruto

[48] Un esforzado alarde de variedad de estrofas realizó, con más ingenio métrico que literario, el autor de *La Pícara Justina*, en las cincuenta combinaciones diferentes puestas como encabezamientos de los capítulos de su obra, entre las cuales, además de las formas corrientes, ensayó diversos artificios de rimas interiores, series unísonas, consonancias encadenadas, versos de cabo roto, etc.

[49] Sobre los diversos aspectos de la simetría en los endecasílabos de Góngora, véase Dámaso Alonso, "Temas gongorinos", en *RFE*, 1927, XIV, 329-346.

y a un ave», *La vida es sueño,* I; «A Lelio, a Floro y a vos», *El mágico prodigioso,* I.

Ningún otro recurso ornamental encontró tanto favor en el gusto literario de la época como la correlación o correspondencia sintáctica entre unos versos y otros. Procedimiento generalmente conocido, cuyos rasgos esenciales pertenecían a la tradición familiar de refranes, cosantes y romances, la correlación desarrolló profusa y compleja variedad de formas en las hábiles manos de poetas como Lope, Quevedo y Calderón. [50] De ordinario los versos correlativos son rítmicamente coincidentes dentro del tipo general del metro a que corresponden. En el romance de *Angélica y Medoro,* de Góngora, no obstante, la mezcla polirrítmica del octosílabo, las parejas correlativas se identifican en su movimiento acentual, unas veces trocaico: «Si lo abrocha es con claveles, — con jazmines si lo coge», otras veces, mixto: «Segunda envidia de Marte, — primera dicha de Adonis», «No hay verde fresno sin letra — ni blanco chopo sin mote». Análoga demostración aparece repetidamente en la composición «Hombres necios que acusáis», de Sor Juana Inés de la Cruz; sus correlaciones se dan en la segunda mitad de las redondillas; los versos de la primera mitad son de ritmo distinto; los de las correlaciones son iguales; en el siguiente ejemplo, el primer octosílabo es dactílico, el segundo trocaico y el tercero y cuarto mixtos:

Pues ¿para qué os espantáis
de la culpa que tenéis?
Queredlas cual las hacéis
o hacedlas cual las buscáis.

Los versos primero, segundo, quinto y último del primer soneto de Cervantes en *La Galatea,* «Afuera el fuego, el lazo, el hielo y

[50] Las múltiples formas de la correlación en la poesía del Siglo de Oro han sido explicadas por Dámaso Alonso, "Versos plurimembres y poemas correlativos", en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo,* Ayuntamiento de Madrid, 1944, XIII, núm. 49; "Versos correlativos y retórica tradicional", en *RFE,* 1944, XXVIII, 139-153; "Tácticas de los conjuntos semejantes en la expresión literaria" y "La correlación en la estructura del teatro calderoniano", en su libro, en colaboración con C. Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española,* Madrid, 1951, págs. 43-76 y 115-186.

flecha», con la misma estructura correlativa, no sólo coinciden en idéntico movimiento trocaico, sino que arrastran al mismo tipo rítmico a la mayor parte del resto de la composición, en contraste con los demás sonetos de este autor, en los que tal especie de endecasílabos tiene representación mucho menos elevada. Bajo análoga uniformidad correlativa y rítmica, el endecasílabo trocaico muestra un predominio por encima de lo común en el soneto de Lope «El humo que formó cuerpo fingido».

Varios de estos elementos concurren en el soneto *A Cristo crucificado.* Se destaca la reaparición acompasada de la palabra *mueve* en gran parte de los versos. Dos parejas de conceptos en contraste, cielo-infierno, querer-temer, alternan desde el principio al fin de la composición. Sobre tales conceptos se forman dos expresiones paralelas: cielo-amara, infierno-temiera. Las cuatro partes del soneto, cuartetos y tercetos, empiezan con el mismo tipo de endecasílabo melódico. El paralelismo de los dos últimos versos va subrayado con concordancias derivativas y rimas interiores: «Que aunque cuanto espero no esperara, — lo mismo que te quiero te quisiera». [51]

221. Resumen.—Tratadistas y poetas del Siglo de Oro dedicaron especial atención al arte del verso. El ejercicio de este arte gozó del más alto prestigio entre las profesiones intelectuales. Factor de principal influencia fue el teatro como campo de experiencias métricas y como instrumento de popularidad.

En los años de transición entre los siglos XVI y XVII, se extinguieron el verso de arte mayor, las canciones de métrica trova-

[51] Obtuvo Lope diferentes efectos de la repercusión homofónica, unas veces en pasajes líricos como el de la barquilla: "Sin velas desvelada — y entre las olas sola", en otros casos en escenas dramáticas: "Don Juan, aunque os engañé — con escribiros que os vi, — nunca os vi, mentí, que aquí — os vi, puesto que os amé", *Amar sin saber a quien,* II, 6; con frecuencia en alusiones humorísticas como la que dedica a las palabras *gusto* y *justo* en *Santiago el Verde,* III, 11, y en ejercicios de ingenio como el de la fina glosa de las palabras *tú* y *ti:* "Es el *ti* diminutivo — del *tú* y es hijo del *mi*", *La esclava de su galán,* III, 7. Como alarde de destreza técnica se puede mencionar el *Laberinto endecasílabo,* de Sor Juana Inés de la Cruz, romance endecasílabo que, suprimiendo las primeras palabras se lee también como romance octosílabo y hexasílabo: "Amante, — caro, — dulce esposo mío, / festivo y — pronto — tus felices años", *Obras,* I, 176, y nota de A. Méndez Plancarte, págs. 464-466.

doresca y las antiguas coplas reales, castellanas y mixtas a la vez que se redujo el uso de las de pie quebrado.

Redondillas y quintillas afirmaron su emancipación, extendieron su dominio y refinaron su flexibilidad templándose principalmente en el diálogo del teatro. Junto a ellas se desarrolló la décima, ensayada por Mal Lara en el período anterior y divulgada por Espinel.

Después de largo proceso de sus tanteos y modificaciones, la glosa, con su arquitectura definitiva de una redondilla como tema y cuatro décimas como comentario, llegó a ser la forma métrica preferida en los torneos del ingenio alambicado y barroco. No fue cultivada en el teatro.

Quedó enteramente establecida la nacionalización de las estrofas endecasílabas, con olvido de toda reserva respecto a su origen extranjero. Ocuparon lugar principal en la poesía culta el soneto, la estancia, la octava real y el terceto. Consolidaron su arraigo al adoptarlas el teatro.

Fuera de los aislados ejemplos de Cervantes, Lope y Rioja, no encontró adeptos la sextina italiana, a pesar de la invitación que su retorcida métrica parecía ofrecer a las peculiares tendencias de la poesía de la época. Tuvo asimismo escasa acogida el endecasílabo de rima encadenada.

La silva, de estructura libre y amorfa, ilustrada por el brillante ejemplo de Góngora, recogió gran parte de la corriente culterana y conceptista, en convivencia con la estricta preceptiva del soneto y de la estancia y con la regular simetría de la décima y de la glosa.

Disminuyó notoriamente la lira de Garcilaso. Se dio preferencia a las estrofas aliradas de seis o más versos en combinaciones diferentes. Por su parte, el cuarteto endecasílabo realizó escaso progreso, así en versos plenos como en mezclas de plenos y quebrados.

La imitación clásica extendió el ejercicio del endecasílabo libre en poemas épicos, en composiciones didácticas y en obras de teatro. Villegas dejó modelos no superados de la estrofa sáfica y de la adaptación del hexámetro a base del acento prosódico.

Dentro de las diferencias particulares que pueden advertirse entre unos autores y otros, el endecasílabo del Siglo de Oro combinó con equilibrada proporción sus variedades heroica, melódica y sáfica. Dio escasa intervención al tipo enfático. Empezó a adquirir representación propia el endecasílabo dactílico.

Entre las formas tradicionales, el romance, reelaborado en cuartetas asonantes y unísonas, conquistó lugar principal junto a las demás estrofas de la poesía y del teatro. Al mismo tiempo continuó ejercitándose en el terreno más propiamente lírico, con acompañamiento de estribillos, y en las ensaladillas, con canciones intercaladas.

Estableció el octosílabo una balanceada proporción entre sus variedades rítmicas. En repetidos casos estas variedades fueron empleadas con activa aplicación de su particular valor expresivo. Refinó además este metro su flexibilidad en la intensa práctica del diálogo del teatro.

A lo largo del siglo XVI, la seguidilla, poniendo fin a su antigua fluctuación, acabó por adoptar la forma regular de 7-5-7-5. Junto a esta forma se desarrolló la seguidilla compuesta, 7-5-7-5 : 5-7-5. Se ensayaron además diferentes variedades de seguidillas con eco, chambergas, prolongadas, etc.

Los metros de nueve y diez sílabas, combinados con el de arte mayor, multiplicaron sus manifestaciones en las letras de baile y, finalmente, hallaron representación propia e independiente en algunas poesías de esta clase.

Se afirmó y extendió en las nuevas endechas el metro heptasílabo, resucitado en el período anterior con el estímulo italiano. Hizo breves intentos de reaparición el alejandrino francés. Diversos testimonios fueron definiendo la individualidad del dodecasílabo de 7-5, fundado sobre los elementos de la seguidilla.

La poesía devota y el teatro mantuvieron con fidelidad las formas típicas del zéjel y del villancico, dedicados en gran parte a la glosa renovada de antiguos y conocidos estribillos.

En el amplio cuadro de estas experiencias métricas se destacan la humorista inclinación de Cervantes por los estrambotes, perqués, ovillejos y versos de cabo roto; la refinada elaboración rítmica de los versos de Góngora; la variedad de recursos y ágil destreza de Lope, y la inquieta e ingeniosa curiosidad de Sor Juana Inés de la Cruz.

Una decidida determinación de disciplina y claridad se refleja en la organización del romance en cuartetas uniformes, en la adopción exclusiva de la redondilla de rimas abrazadas y en la se-

lección definitiva de las líneas de la décima, de la glosa y de la seguidilla. El Siglo de Oro se interesó menos en introducir nuevas invenciones métricas que en reelaborar y ordenar los materiales heredados del período precedente. Sólo la silva se desarrolló en contraste con la disciplina indicada entre las contribuciones de este período a la historia del verso.

NEOCLASICISMO

222. Restricción.—A la plenitud métrica del Siglo de Oro sucedió en el período neoclásico un fuerte movimiento dirigido a disminuir la importancia del papel del verso en la producción poética. La nueva doctrina literaria, representada por la *Poética*, de Luzán, 1737, requería estricta sobriedad en el uso de metros y estrofas. Perdieron consideración las formas tradicionales que significaban mayor grado de elaboración métrica y se concedió preferencia a las que se ofrecían más desnudas de efectos de rimas y de contrastes de metros.[1]

Tal cambio no se produjo de manera radical ni afectó a todos los géneros con igual intensidad. La mayor parte de las estrofas cultivadas en el período anterior continuaron usándose con relativa frecuencia, especialmente durante la primera mitad del siglo XVIII. Se acentuó su restricción, en la poesía y en el teatro, desde mediados del siglo, con García de la Huerta y don Nicolás Fernández de Moratín. Sin embargo, Iriarte, aunque en sus poesías graves se ajustó a esta misma actitud, dio libertad en el familiar campo de sus fábulas a su especial inclinación por el ensayo de nuevas modalidades rítmicas.

Con Leandro Fernández de Moratín, Martínez de la Rosa, Lista, Bello y Heredia, y con autores de menor renombre, como Arriaza, Arjona y Maury, el ejemplo neoclásico se prolongó hasta muy avanzado el siglo XIX. En varios casos, las poesías de estos autores, con relativa independencia de la escuela en que se habían formado, divulgaron por España y América influencias métricas recogidas del drama lírico italiano y del romanticismo francés.

Propuso Luzán la infortunada teoría de la naturaleza del verso

[1] Las enseñanzas de Luzán se fundaron en la *Poética* de Aristóteles, ampliada por sus comentaristas, entre los cuales tuvo presentes, sobre todo a los italianos Benio y Robortello y a los franceses Le-Bossu y Dacier; recogió menos influencia de Horacio y casi ninguna de Boileau, según el estudio de Juan Cano, *La "Poética" de Luzán*, Toronto, 1928.

español a base de la combinación de sílabas largas y breves a la manera latina. En 1826, Gómez Hermosilla insistió con renovado fervor en la doctrina cuantitativa de Luzán. Los efectos de tal enseñanza, aunque sin ninguna influencia en la práctica del verso, dejaron larga huella de confusión en las ideas relativas a este asunto, a pesar de la correcta tradición del ritmo acentual iniciada por Nebrija, reafirmada por Correas y Caramuel y moderna y metódicamente desarrollada en la *Métrica*, de Bello, 1835.[2]

Endecasílabo

223. Soneto.—Autores de la primera mitad del siglo XVIII, como Torres Villarroel y Eugenio Gerardo Lobo, cultivaron el soneto con relativa frecuencia. Fue mucho menos abundante entre los poetas de la siguiente generación. Los sonetos de Meléndez Valdés resultan escasos si se comparan con el número de sus anacreónticas, idilios, silvas y romances. Son asimismo poco numerosos los sonetos que se encuentran entre las poesías de García de la Huerta, Jovellanos, Cadalso y Forner. Al principio del siglo XIX, volvió a mostrar esta composición cierto renacimiento con Arriaza, Nicasio Gallego, José María Heredia y Alberto Lista. El orden de los cuartetos continuó ajustado al esquema tradicional, ABBA: ABBA. Se redujo la variedad de combinaciones de los tercetos; las más usadas fueron CDC: DCD y CDE: CDE.[3]

[2] Se hace referencia principalmente a Pedro Peralta Barnuevo, 1663-1743; Eugenio Gerardo Lobo, 1679-1750; Diego Torres Villarroel, 1693-1770; Ignacio Luzán, 1702-1754; Vicente García de la Huerta, 1734-1787; José Cadalso, 1741-1782; Tomás de Iriarte, 1750-1791; Juan Meléndez Valdés, 1756-1817; Leandro Fernández de Moratín, 1760-1826; Francisco Sánchez Barbero, 1764-1819; Juan Bautista Arriaza, 1770-1837; Manuel María Arjona, 1771-1820; Juan María Maury, 1772-1845; Manuel José Quintana, 1772-1857; Alberto Lista, 1775-1848; Andrés Bello, 1781-1865; José María Heredia, 1803-1839.

[3] Para el crítico neoclásico, la trabada arquitectura del soneto constituía su mayor defecto. El concepto en que cayó el antiguo príncipe de las estrofas se refleja en las palabras de Gómez Hermosilla al decir que era una forma métrica que "bien desempeñada no es tan despreciable como algunos han asegurado". *Arte de hablar en prosa y verso,* Madrid, 1839, II, 184.

224. Estancia.—Sufrió la estancia crisis semejante a la del soneto en su propio campo de odas, églogas y canciones. Descendió principalmente su cultivo en la segunda mitad del siglo. La combinación abCabC: cdccDfF, predilecta de tantos poetas anteriores, fue recordada por el Conde de Noroña en *Alabanza de Laura* y por Agustín Montiano en su *Égloga amorosa.* Se tendió en general a reducir la extensión de la estrofa y a descargarla de endecasílabos. Ejemplo de esta corriente es el esquema AbcbbC: ddEe usado por Arjona en su elegía a la muerte de Carlos III. La extensión de la estancia en las canciones de Lista fluctúa entre ocho y doce versos. Dos combinaciones aplaudidas por su proporción y novedad fueron ABBA: accDEDE, empleada por Arriaza en *Recuerdo de amor,* y ABBA: cDcDeE, usada por el mexicano Quintana Roo en su oda al *Dieciséis de Septiembre.*

225. Silva.—Aumentó el número de cultivadores de la silva, favorecida por su falta de sujeción a toda disciplina formal. Al contrario que en la estancia, se dio preferencia a la modalidad grave, con predominio de los endecasílabos. En unos casos las rimas aparecen estrechamente trabadas y en otros abundan los versos sueltos. Tuvo en la segunda mitad del siglo XVIII manifestaciones extensas en poemas como *Adonis,* de José Antonio Porcel, y *Delio y Mirta,* de Fray Diego Tadeo González. Ascendió al primer rango entre las formas métricas en las primeras décadas del siglo XIX con las odas de Manuel José Quintana, Juan Nicasio Gallego, Martínez de la Rosa, Andrés Bello, José Joaquín Olmedo, José María Heredia, etc.[4]

226. Octava real.—La estrofa endecasílaba de forma orgánica que se mantuvo con más firmeza en su antiguo nivel fue la octava real, de la cual se hizo uso en cantos heroicos como el de José María Vaca de Guzmán, *A las naves de Cortés destruidas;* en composiciones de carácter filosófico o novelesco, como *El Juicio Final,* de Alfonso Verdugo, o *El proscrito,* de Andrés Bello; en poemas

[4] Don Nicolás Fernández de Moratín, en sus tragedias *Hormesinda, Lucrecia* y *Guzmán el Bueno,* empleó la silva de endecasílabos con la mayoría de los versos sueltos y sólo con algunas rimas distantes entre sí, además de algún pareado, especialmente para terminar los parlamentos, de acuerdo con las recomendaciones de Luzán, *Poética,* lib. II, cap. XXIII.

mitológicos, como la *Fábula de Orfeo y Aretusa*, de José Antonio Porcel, y en poesías festivas o humorísticas, como las *Guerras civiles entre los ojos negros y los azules*, de José Cadalso, y la *Proclama de un solterón*, de José Vargas Ponce.

227. Octava aguda.—En *La dama del bosque*, de Arjona, las octavas constan de dos mitades iguales; en cada una de ellas, el primer endecasílabo carece de rima, el segundo y tercero riman entre sí y el heptasílabo final de la primera semiestrofa, con rima aguda, es consonante del de la segunda, ABBé:CDDé. En su disposición general, tal octava corresponde al esquema de estrofa simétrica que desde este tiempo se divulgó bajo varias formas y en distintos metros. Como circunstancias especiales en la citada poesía de Arjona, el acento de la sílaba sexta va situado sobre palabra esdrújula en los dos primeros endecasílabos de cada semiestrofa y la estructura de los endecasílabos terceros se ajusta al tipo sáfico:

Oh, si bajo estos árboles frondosos
se mostrase la célica hermosura
que vi algún día en inmortal dulzura
este bosque bañar.
Del cielo tu benéfico descenso
sin duda ha sido, lúcida belleza.
Deja, pues, diosa, que mi grato incienso
arda sobre tu altar. [5]

228. Sexta rima.—Al lado de la octava real, la sexta rima hizo mayor progreso que en el Siglo de Oro. El modelo clásico, ABABCC, fue empleado por Nicolás Fernández de Moratín en el poema *La caza*; la variante ABBACC sirvió a Arriaza en su *Epitalamio real*. Una ligera modificación de esta última forma,

[5] Arjona parece haber sido el primero que empleó en endecasílabos el esquema de estrofa aguda practicado en versos menores por Peralta Barnuevo, Fernández Palazuelos, Meléndez Valdés, etc. La estrofa de *La dama del bosque* fue elogiada por Hermosilla y Quintana; Menéndez y Pelayo la mencionó también con encomio en "Noticias para la historia de nuestra métrica", *Estudios de crítica literaria e histórica*, Buenos Aires, 1944, VI, 413.

con adición de un verso suelto, ABBACdD, aparece en la poesía *A la religión*, de José María Heredia.

229. Estrofas aliradas.—El sexteto de heptasílabos y endecasílabos alternos con pareado final se halla en poesías de Villarroel, Cadalso y García de la Huerta; lo divulgó Samaniego con la popular fábula de *La lechera*. Lista utilizó numerosas variantes, AbAbcC, aBbacC, AbCDeE, etc. Hizo también uso de la combinación de rimas correlativas, ABCabC. [6]

Aparecen en este tiempo dos tipos de sexteto que alcanzaron prolongada existencia; los dos reproducían en endecasílabos y heptasílabos conocidos esquemas antiguos de octosílabos y pies quebrados; uno de ellos, AAb:CCb, se encuentra en *El combate de Trafalgar*, de Arriaza; otro, con heptasílabos interiores en las semiestrofas simétricas, AaB:CcB, figura al principio de *El festín de Alejandro*, de Maury. Este último tipo, ligeramente modificado, AaB:cCB, aparece también en *La última cena*, de Juan Nicasio Gallego.

Ciertas combinaciones de ocho versos con aspecto de estancias pueden más bien considerarse como octavas aliradas. Ejemplo de esta clase es la estrofa ABAbCcDD, usada por Fray Diego Tadeo González en *El murciélago alevoso*, y por Arriaza en *Contra la seducción*. El esquema ABcaBCdD de la oda de Lista, *A la profesión de una religiosa*, reproduce con poca diferencia el que se halla en *La entretenida*, de Cervantes, ABcABcDD.

230. Quinteto.—Se inicia el cultivo del quinteto endecasílabo bajo la forma ABCDD en la poesía *A mi caballo*, de Heredia. No se llegó aún al ensayo del quinteto organizado a la manera de la quintilla octosílaba. Una variedad de esta especie, con heptasílabo final, fue empleada, sin embargo, en repetidas ocasiones, por Iglesias de la Casa, Cadalso, Conde de Noroña y Meléndez Valdés.

231. Lira.—Volvió a adquirir cierto auge la lira de Garcilaso, aBabB. Se encuentra especialmente en poesías de Meléndez Valdés, Cadalso, Juan Pablo Forner y Leandro Fernández de Moratín. Al lado de su forma típica, se pusieron en práctica otras va-

[6] Sobre la variedad de estrofas de Lista, véase Dorothy Clotelle Clarke, "On the versification of Alberto Lista", en *RR*, 1952, XLIII, 109-116.

riedades del mismo número de versos. José Mor de Fuentes redujo los heptasílabos a uno sólo, ABCdD; Meléndez Valdés reunió los tres heptasílabos al final, ABacc. Con leve alteración del modelo clásico, Bello aplicó la forma ABabB en su oda *Al 18 de Septiembre.*

232. Cuarteto.—Se realizó en este tiempo la adopción definitiva del cuarteto de endecasílabos enteros, apenas ensayado en el período anterior como estrofa independiente. El Conde de Noroña lo presentó como forma predilecta en las poesías orientales a que daba el nombre de *gacelas;* en unas aparece la variedad ABBA y en otras ABAB. Arriaza siguió el mismo ejemplo en *El vaticinio, El ramillete* y en otras poesías. Este mismo autor, en *Propósito inútil,* hizo que todos los cuartetos se ajustaran en los versos pares a la misma rima aguda. Lista hizo uso del tipo ABAB en la *Canción a Rosina,* y Bello se sirvió de las dos variedades en la composición que dedicó a doña Julia de Mora. El tipo ABAB fue empleado también por el argentino José Antonio Mirella en *El cementerio de aldea.* Hubo en general cierta inclinación en favor de esta forma cruzada.[7] Al mismo tiempo se desarrolló el cultivo de los cuartetos compuestos en endecasílabos y heptasílabos, los cuales fueron presentados no sólo bajo las formas conocidas de versos alternos, AbAb y aBaB, sino bajo nuevas combinaciones menos simétricas. Meléndez Valdés, con claro propósito de dar variedad a esta estrofa, la compuso de distintos modos: AbAb, aBaB, abBa, AbBa, ABcC, ABCc, etc.

233. Terceto.—Continuó el uso del terceto en epístolas y poemas bucólicos, morales y elegíacos. Se destacaron entre sus cultivadores Meléndez Valdés con sus elegías *El deleite y la virtud* y *Las miserias humanas,* José María Vaca de Guzmán con las églogas *Columbano* y *Elfino,* y Cadalso con la oda *A la Fortuna.* Fueron compuestas en tercetos, alternando con silvas, varias partes del poema *Adonis,* de José Antonio Porcel, y de la égloga *Delio y*

[7] El cuarteto endecasílabo de impares sueltos y pares rimados, ABCB, que había de desempeñar extenso papel en años posteriores, fue anticipado por Martínez de la Rosa en su *Himno epitalámico.* Luzán hizo referencia a las dos variedades rimadas, ABBA y ABAB, con el mismo nombre de cuartetos, sin distinguir a la segunda con la denominación de serventesio. *Poética,* lib. II, cap. XXIV.

Mirta, de Fray Diego Tadeo González. La usual aplicación del terceto a las composiciones satíricas produjo en América entre otros ejemplos el de la *Fábula de los animales congregados en cortes,* del guatemalteco Rafael García Goyena, 1766-1823.

234. Pareado.—Del pareado de endecasílabos plenos o combinados con heptasílabos se hizo uso principalmente en el diálogo de las tragedias. Tal forma métrica, empleada en pasajes ocasionales de las comedias clásicas, pasó a figurar en primer término, por influencia del original francés, en la adaptación hecha por Peralta Barnuevo de *La Rodogune,* de Corneille, hacia 1710, y continuó ocupando ese lugar en el *Agamenón,* de García de la Huerta. Fue aplicado también el pareado a la sátira, como el terceto, según muestran la *Epístola a Ortelio,* de Cadalso, y varias de las críticas teatrales de Arriaza.

235. Romance heroico.—Después de sus primeros pasos, a la terminación del período precedente, el romance endecasílabo se convirtió en una de las formas preferidas por el teatro y la épica neoclásica. García de la Huerta lo usó en gran parte de sus tragedias *Raquel* y *Agamenón,* Jovellanos en la titulada *Pelayo,* y Lista en la de *La escuela de los reyes.* Huerta se sirvió además de esta clase de romance en su poema *Los bereberes,* Lista en la leyenda de *Dido,* y Martínez de la Rosa en *Fantasía nocturna* y en *La tormenta.* La poesía prerromántica lo extendió abundantemente por América, como muestran, por ejemplo, *Los jardines,* de Bello; *Al Paraná,* del argentino Manuel de Lavardén; *La tentativa del león,* del guatemalteco Matías de Córdova, y *Pelea de gallos,* de Heredia.[8]

[8] Otras tragedias en que fue usado el romance heroico son *Zoraida* y *La Condesa traidora,* de Cienfuegos; *El Duque de Viseo,* de Quintana, y *Edipo* y *La Viuda de Padilla,* de Martínez de la Rosa. Un romance endecasílabo compuesto con particular artificio es el que el peruano Peralta Barnuevo dedicó al virrey don José de Armendáriz, Marqués de Castel-Fuerte, titulado "Romance heroico en que, sirviendo de literales símbolos, todas las dicciones comienzan con la letra A con que empieza el excelso apellido de su Excelencia". Pedro Peralta Barnuevo, *Obras dramáticas,* ed. por Irving A. Leonard, Santiago de Chile, 1937, pág. 327. La Academia Española señaló el romance heroico para el concurso en que

236. Endecasílabo suelto.—Halló también amplia y favorable acogida en la poesía grave de las tragedias, de la épica y de las obras didácticas. Alfonso Verdugo lo empleó en el poema *Las ruinas,* Juan Pablo Forner en sus *Discursos filosóficos,* Jovellanos en la traducción del primer canto del *Paraíso perdido,* y Arriaza en su *Arte poética.* Son además numerosas las composiciones menores en endecasílabos sueltos, tales como la *Descripción del Paular,* de Jovellanos; *Paseo solitario de primavera,* de Nicasio Álvarez Cienfuegos, y *Epístola a Fabio, el Filosofastro,* de Leandro Fernández de Moratín. Lista aplicó esta clase de verso a los extensos cantos de su poema satírico titulado *El imperio de la estupidez.*

237. Endecasílabo dactílico.—Desde fines del siglo XVII, el endecasílabo dactílico era reconocido como metro independiente en las letras cantables. El peruano Peralta Barnuevo, a principios del presente período, aunque seguía en general la costumbre antigua de combinar en tales letras metros de distintas medidas, se sirvió del endecasílabo dactílico de manera uniforme en algunas estrofas como la siguiente de su comedia *Triunfos de amor y poder,* versos 1194-1197:

Dime si de Isis, hermosa y divina,
viste la luz o cegaste a los rayos.
Júpiter soy que en amantes desmayos
formo mi gloria en mi misma ruina.

La emancipación del referido metro aparece enteramente cumplida con el mexicano Fray Juan de la Anunciación que escribía, como Peralta Barnuevo, en el primer tercio del siglo XVIII. Entre las poesías de Fray Juan de la Anunciación figura una canción de siete cuartetos en endecasílabos dactílicos con rimas agudas en los pares, AÉBÉ, titulada *Al rayar la aurora,* y otra con el título de *Al pasearse una dama por un jardín,* a manera de glosa en cuartetos de la misma especie. En una y otra los versos se desarrollan con suavidad y fluidez. El cuarteto siguiente sirve de tema a la glosa de la segunda composición:

fue premiado el poema *Granada rendida,* de José María Vaca de Guzmán, en el que Hermosilla, según indicó, hubiera preferido la acostumbrada octava real. *Arte de hablar,* II, 184.

Entre lucidas escuadras de grana
brota encendido en purpúreo el clavel,
a quien corona de mayo la gala
y a quien juzgaron las flores por rey. [9]

Hacia el mismo tiempo, Torres Villarroel, en su villancico *La gaita zamorana,* recogía el endecasílabo dactílico en un estribillo de tono popular, y años más tarde utilizaba Iriarte el mismo verso en dos de sus fábulas, *La criada y la escoba* y *El ricacho metido a arquitecto;* lo hacía figurar Moratín en los coros de su cantata *Los padres del Limbo,* y lo aplicaba José María Heredia a su *Himno de guerra,* 1826: «Pues otra vez de la bárbara guerra — lejos retumba el profundo latir...» [10]

238. Endecasílabo a la francesa.—Al carácter monorrítmico del endecasílabo francés, con acento uniforme sobre la sílaba cuarta, se añade la terminación ordinariamente aguda del vocablo a que tal acento corresponde. Estas circunstancias fueron reproducidas por Lista en dos composiciones imitadas del francés, una titulada *La vergüenza,* en la que los endecasílabos alternan con eneasílabos agudos, AéAé, y otra *El retrato,* en cuartetos AÉÉA, ambas en su libro de *Poesías inéditas,* Madrid, 1927, págs. 150 y 245. La primera estrofa de *El retrato,* cuyo segundo verso, con acentos en primera, cuarta y séptima, resultó al autor involuntariamente dactílico, es como sigue:

Copia gentil, imagen de mi amada,
prenda de amor, pues amor la adquirió,
muéstrame el bien que el hado me robó
que ya es vivir mirarla, aun retratada.

239. Estrofa sáfica.—Casi ningún poeta de renombre, desde Luzán a Lista, dejó de componer alguna poesía en estrofas sáficas. Sus principales cultivadores fueron Jovellanos, Meléndez Valdés, Cadalso, Noroña y Arjona. Se atendió con regularidad a la acentuación de las sílabas cuarta y octava del endecasílabo y con fre-

[9] Las poesías citadas de Fray Juan de la Anunciación se encuentran en A. Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos,* México, 1945, III, 211-214.
[10] Sobre el endecasílabo dactílico y los demás metros usados por el poeta cubano, véase P. Henríquez Ureña, "La versificación de Heredia", en *RFH,* 1942, IV, 171-172.

cuencia se dio también acento a la primera. Fue asimismo norma corriente terminar el primer hemistiquio en la sílaba quinta con palabra llana. La condición apuntada por Bello de hacer débiles las sílabas sexta y séptima no se cumplió siempre de manera rigurosa. Una modificación relativa a la rima consistió en tratar como sueltos los versos impares y como asonantes los pares, según puede verse en la oda de Vaca de Guzmán *A la muerte de Cadalso* y en la de Meléndez Valdés *A la Fortuna*. Otra innovación consistió en rimar todos los versos bajo la forma ABAb, como hicieron el Conde de Noroña en la oda *A un pajarillo* y Arjona en *La gratitud*. Cadalso, en su poesía *Al Amor*, situó una rima interior en el tercer endecasílabo, concertada con la terminación del segundo:

Niño temido por los dioses y hombres,
hijo de Venus, ciego Amor tirano,
con débil mano vencedor del mundo
dulce Cupido.

240. Estrofa de la Torre.—En su forma propia, compuesta de tres endecasílabos ordinarios y un heptasílabo final, no rimados, la estrofa del bachiller Francisco de la Torre fue empleada por Meléndez Valdés en su oda *En la muerte de Filis*. Leandro Fernández de Moratín acortó la diferencia entre esta estrofa y la sáfica en su oda *A la Virgen de Lendinara*, compuesta en endecasílabos sáficos, pero terminada en heptasílabo. La misma estrofa de Francisco de la Torre con los versos rimados, ABAb, había sido ya utilizada por Francisco de Medrano en el período anterior. Hicieron reaparecer este ejemplo el Conde de Noroña en algunas de sus gacelas y Lista en la oda *A Dalmiro*. El cubano Manuel de Zequeira, 1760-1846, se sirvió de esta estrofa, con asonancia sostenida a modo de romance, en su poesía *A la piña* (Oyuela, *Antología*, I, 180-183):

Del seno fértil de la madre tierra
en actitud erguida se levanta
la airosa piña de esplendor vestida,
llena de ricas galas. [11]

[11] La variedad mixta de sáficos sueltos y heptasílabo final, introducida por Moratín, fue practicada también por Manuel Cabanyes en su oda *Independencia de la patria*, 1832. La combinación inversa, de endecasílabos ordinarios y pentasílabo final, en forma rimada, ABAb, aparece en la fábula *El mono y el tordo*, del argentino Domingo de Azcuénaga, incluida en *Antología de poetas argentinos*, por Juan de la Cruz Puig, Buenos Aires, 1910, I, 199.

241. Tendencias rítmicas.—En la composición del endecasílabo común, la poesía neoclásica mostró señalada tendencia en favor del elemento sáfico. La medida de esta variedad pasa del 70 por 100 en la *Descripción del Paular*, de Jovellanos. Extensos pasajes de tal poesía aparecen en ritmo sáfico desde sus primeros versos: «Desde el oculto y venerable asilo, — do la virtud austera y penitente — vive ignorada, y del liviano mundo — huida, en santa soledad se esconde». En *El filósofo en el campo*, de Meléndez Valdés, la modalidad indicada, aunque menos predominante, no deja de representar por sí sola tanto como el conjunto de las demás variedades. Entre el 50 y el 60 por 100 suele oscilar su proporción en poesías de Cienfuegos, Arjona, Quintana y Nicasio Gallego. En la elegía de *El dos de mayo*, de Arriaza, el elemento sáfico, destacado en el romance heroico del principio, reduce su relieve en los cuartetos ÁÉÁÉ del resto de la poesía.

Es probable que la relativa abundancia con que se cultivó en este tiempo la estrofa sáfica y el mayor prestigio clásico de esta variedad de endecasílabo contribuyeran al desarrollo de la tendencia indicada. Se explica del mismo modo la sustitución del endecasílabo común por el sáfico en el molde de la estrofa de Francisco de la Torre aplicado por Moratín en su poesía *A la Virgen de Lendinara*. El género en que tal corriente se manifestaba era precisamente el de la poesía lírica. En el diálogo de las tragedias, la modalidad sáfica no se distinguía por su mayor frecuencia. En contraste con el 70 por 100 con que figura en la *Descripción del Paular*, su representación en la primera escena de la tragedia *Pelayo*, de Jovellanos, se reduce al 21 por 100. Mientras que en la elegía de don Nicolás Fernández de Moratín por la muerte de la reina doña Isabel Farnesio la modalidad sáfica constituye el 50 por 100, en la escena primera de la tragedia *Hormesinda*, del mismo autor, se reduce al 33 por 100.

Octosílabo

242. Redondilla.—El desvío de los poetas neoclásicos respecto a la métrica del Siglo de Oro afectó especialmente a las estrofas octosílabas, no tanto en este caso por causa de la complejidad de su forma como por la profusión con que habían sido usadas. La redondilla perdió mucha parte de su antiguo prestigio. Desapareció del teatro, donde había dominado sobre toda otra estrofa y se cultivó poco en la poesía lírica. Su práctica se redujo en general al campo de los epigramas, tonadillas y poesías ocasionales de cumplimiento y cortesía. En América se mantuvo con mayor resistencia que en España. Peralta Barnuevo la empleó en una escena de la segunda jornada de *La Rodoguna.* Aparece asimismo en algunas fábulas del guatemalteco Rafael García Goyena, 1766-1823. Fue utilizada por Bello en su poesía al río Biobío. [12]

243. Quintilla.—Pasó por descenso semejante al de la redondilla. Se encuentra de vez en cuando entre las poesías de Villarroel. Arriaza la empleó en un idilio mitológico y Lista en algunas composiciones breves. Siguió ofreciendo en América ejemplos como el *Llanto de Flora,* del mexicano Lucas Fernández del Rincón, 1685-1741, y la composición de Bello *Al incendio de la Compañía.* No obstante la limitación de su uso, la quintilla logró en este tiempo una de sus realizaciones más famosas con la *Fiesta de toros en Madrid,* de don Nicolás Fernández de Moratín. [13]

[12] Rafael García Goyena, fábulas de *La mariposa y la abeja* y *El venado, la serpiente y la paloma,* en redondillas abba, en Humberto Porta Mencos, *Parnaso guatemalteco,* Barcelona, 2.ª ed. s. a. págs. 36 y 37. Fray Juan de la Anunciación, poesía en redondillas felicitando a una dama, en A. Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos,* México, 1945, III, 215.

[13] Las 64 quintillas del *Llanto de Flora,* del P. Lucas Fernández del Rincón, S. J. corresponden uniformemente al tipo ababa (A. Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos,* III, 193). Otra poesía en quintillas, del colombiano Rafael Álvarez Lozano, *Al tabaco,* se ajusta al tipo abaab (Gustavo Otero Núñez, *Antología de poetas colombianos,* Bogotá, 1930, págs. 24-25). En *Fiesta de toros en Madrid,* de Moratín, se mezclan los dos tipos ababa y abaab, con excepción de un solo caso abbab, número 51, y otro aabab, núm. 53.

244. Copla de pie quebrado.—Utilizado aún alguna vez a principios del presente período, el pie quebrado casi desaparece desde mitad del siglo, coincidiendo con la intensificación de la nueva preceptiva métrica. Son ejemplos aislados la poesía *Sobre la felicidad,* de José Somoza, y *La queja,* de Joaquín Lorenzo Villanueva, ajustadas al modelo abc:abc. Desde principios del siglo XIX volvió a recibir atención de parte de los poetas prerrománticos; figura en la poesía titulada *Lejos de la patria,* de Martínez de la Rosa, escrita en Londres, 1816.

245. Octavilla aguda.—Fue introducida en este tiempo la estrofa aguda de procedencia italiana, llamada a alcanzar rápido y extenso desarrollo. Peralta Barnuevo, a principios del siglo XVIII, utilizó esta clase de estrofa en algunos cantables de sus obras de teatro, antes de que la divulgaran los dramas de Metastasio, 1698-1782. En la loa de *La Rodoguna* se halla una octavilla octosílaba, aabé:bccé, y en la tercera jornada de la comedia, otra octavilla hexasílaba, abbé:accé. Ejemplos de la sextilla aguda, aaé:bbé, se encuentran también en la loa citada, en metro hexasílabo, y de la variante abé:abé, en este mismo metro, en las loas de *Afectos vencen finezas* y *Amar es saber vencer.* Aparte de la adopción de la rima aguda final, las líneas de la nueva estrofa que se recibía de Italia se fundaban en la correspondencia de semiestrofas simétricas de las coplas medievales. Es probable que Peralta Barnuevo, que conocía el italiano, recogiera la innovación de la consonancia aguda en la lectura de las canciones de Gabriel Chiabrera o de alguno de sus continuadores. [14]

Desde mediados del siglo XVIII, el tipo agudo empezó a repetirse con relativa frecuencia. Moratín, padre, 1737-1780, se sirvió de la octavilla pentasílaba, abbé: accé, en su poesía *Amor aldeano.* Antonio Fernández Palazuelos, en sus *Cánticos de Salomón: Versión poética en metro metastasiano,* hizo uso de la estrofa de diez versos, abcbé:dfghé, con esdrújulos en los versos primero y terce-

[14] Pedro Peralta Barnuevo, *Obras dramáticas,* ed. por Irving A. Leonard, Santiago de Chile, 1937. Leonard supone que *La Rodoguna* debió escribirse hacia 1711; la fecha de *Afectos vencen finezas* es de 1720. A estos mismos años parecen corresponder la sextilla hexasílaba aguda, aaé:bbé, y la octavilla aguda en igual metro, abbé:cddé, que aparecen en el *Diálogo de Paris y Elena,* de Eugenio Gerardo Lobo, 1679-1750. *Rivad.* LXI, 29.

ro de cada semiestrofa, en heptasílabos, y de la octavilla, en el mismo metro, abbé: cddé, con los versos primero y quinto sueltos, que había de convertirse en el esquema más corriente.[15] Iriarte introdujo también la estrofa aguda en la fábula de *La comadreja y el caballo*, 1782, en la que las semiestrofas de pareados tetrasílabos terminan en octosílabos agudos, *aabbccé: ddffggé*, y además en una composición heptasílaba que el autor tituló «Letra para un dúo italiano imitado de Metastasio», en la que siguió el modelo abbé: ccdé.

A los ejemplos de Iriarte siguieron las estrofas en metro decasílabo dactílico, ABBÉ: CDDÉ, con que empieza y termina *La pastorcilla enamorada*, de Cienfuegos, y las de Arjona, en heptasílabos, abaé: cdcé, intercaladas en una cantata, y en endecasílabos con heptasílabos agudos al fin de cada semiestrofa, ABBé: CDCé, en *La dama del bosque*. La octavilla heptasílaba, abbé: accé, aparece en la terminación de la silva endecasílaba *Fany enojada*, de Meléndez Valdés, y la misma forma, repetida una vez en hexasílabos y otra en pentasílabos, en *El cumpleaños de Fany*, del mismo autor. Moratín, hijo, en *Los padres del Limbo*, utilizó el sexteto dodecasílabo, ABÉ: ACÉ; las octavillas hexasílabas y heptasílabas, abbbé: accé, y la décima octosílaba, aabbé: ccddé.

Durante el primer cuarto del siglo XIX, la estrofa aguda dominó enteramente en himnos y cantatas. Sánchez Barbero la aplicó abundantemente en su adaptación del *Saúl*, de Alfieri, representada en 1805; en varios números de su cantata *La Venus de Melilla*, 1816; en el diálogo satírico *Brujas*, 1816, y en diversas poesías independientes. Otro poeta que contribuyó a la divulgación de tal forma métrica fue Arriaza, quien desde 1807 en que publicó sus primeras poesías la utilizó repetidamente, en octosílabos en *La despedida de Silvia*, en heptasílabos en *El sueño importuno*, en hexasílabos en el *Himno de la victoria*, y en decasílabos dactílicos en el *Himno de la Restauración*. El tipo octosílabo abbé: accé con que de manera muy frecuente se extendió por España y América aparece en el siguiente ejemplo de Sánchez Barbero en *Saúl*, II, 2:

[15] Sobre Fernández Palazuelos, nacido en 1748 y desterrado en Italia, donde debió morir antes de 1815, véase Menéndez y Pelayo, "El poeta montañés D. Antonio Fernández Palazuelos, jesuita expulso", en *Estudios de crítica literaria e histórica*, Buenos Aires, 1944, VI, 8-39.

El volcán, aunque reprima
de su rabia la impaciencia,
rompe luego con violencia,
con horrísono temblor.
Hierve el fondo, arde la cima,
todo es humo el horizonte,
en cenizas vuela el monte
y las aguas en vapor.[16]

246. DÉCIMA.—La crisis de las antiguas estrofas octosílabas se manifestó de manera especial en la suerte de la décima. La poesía neoclásica privó a esta estrofa de sus dos principales apoyos al eliminarla del teatro y al interrumpir el cultivo de las glosas. Desviada de su propia tradición lírica, la décima fue utilizada en composiciones humorísticas por Eugenio Gerardo Lobo y por Iriarte, y en una poesía epistolar por Arriaza. Hasta su firme estructura métrica empezó a vacilar. Lista compuso décimas con pies quebrados, con combinación mixta de consonantes y asonantes y con simple orden alterno de versos sueltos y rimados.[17] Décimas en verso hexasílabo se encuentran como estribillos en el romance *La timidez*, de Juan María Maury, y en el de *Filis*, de Lista. Del mayor arraigo de la décima clásica entre los poetas de América dan testimonio poesías como el *Elogio de Guayaquil*, del ecuatoriano Juan Bautista Aguirre, nacido en 1727, y el *Poema panegírico*, del argentino Gabriel Ocampo, de principios del siglo XIX.

[16] En las arias que Sánchez Barbero añadió por su parte al original del *Saúl*, usó octavillas agudas en versos de ocho, seis y cinco sílabas. En *La Venus de Melilla* empleó los siguientes tipos: octavillas tetrasílabas, aabé: ccbé; heptasílabas, abbé: cddé, y sextetos AAÉ: BBÉ, una vez en decasílabos dactílicos y otra en eneasílabos de esa misma clase. Sobre las manifestaciones de la estrofa aguda en las cantatas de este tiempo y en la poesía posterior dio información A. Coester, "Influence of the Lyric drama of Metastasio on the Spanish romantic movement", en *H. R.* 1938, VI, 10-20.

[17] Cuatro décimas octosílabas en que el quinto verso es un pie quebrado y los dos últimos son decasílabos dactílicos, todo ello bajo el orden de rimas de la décima regular, en la poesía *El escarmiento*, de Lista, indican hasta qué punto llegaron las modificaciones ocasionales a que fue sometida esta estrofa. *Rivad.* LXVIII, 362.

247. Imitación de estrofas endecasílabas.—Entre las múltiples experiencias de sus fábulas, Iriarte recordó en varios casos el antiguo propósito de imitar las estrofas endecasílabas mediante el verso octosílabo. En la fábula de *El burro del aceitero,* LXII, compuso un sonetillo semejante a los de *La pícara Justina,* subrayando además su particularidad con la adición de un terceto en forma de estrambote. El ejemplo anticipado por Lope de tercetos octosílabos de rima trenzada lo repitió Iriarte en la fábula de *El caminante y la mula de alquiler,* XVIII. Añadió por su parte la imitación de la octava real en las octavillas octosílabas, abababcc, de la fábula de *Los dos tordos,* L.

248. Epigrama.—Se intensificó el desarrollo que el epigrama había adquirido en el siglo anterior. Fueron sus principales cultivadores Cadalso, Iglesias de la Casa, Iriarte, Gregorio de Salas y Juan Pablo Forner. Continuó predominando la forma de doble redondilla, abba: cddc. Salas extendió a la mayor parte de sus epigramas la innovación introducida anteriormente por Francisco de la Torre, que consistía en sustituir la rima consonante por la asonante; en unos casos se sirvió de la simple cuarteta octosílaba, abcb, y en otros reunió seis u ocho octosílabos asonantados de esta misma manera. El epigramista uruguayo Francisco Acuña de Figueroa, más inclinado a la variedad de rimas y estrofas, utilizó redondillas simples y dobles, quintillas simples y dobles, cuartetos endecasílabos, sextetos agudos AAÉ: BBÉ y sextetos pareados AABBCC. [18]

249. Ovillejo.—Un ovillejo anónimo de sátira política sobre el Pacto de Familia, 1761, del mismo tipo que los de Cervantes en el *Quijote* y en *La ilustre fregona,* fue recogido por E. Cotarelo en *Iriarte y su época,* Madrid, 1897, pág. 247. Otro fue añadido como ejemplo de composición con ecos en la reedición del *Arte poética,* de Rengifo, Barcelona, 1726, pág. 144.

[18] Las octavas epigramáticas de Iriarte "Sobre el nuevo cartel de bragueros", *Rivad.,* LXIII, 65, en forma de dobles redondillas, abba: cddc, con repetición del apéndice "de bragueros" después de cada copla y con la rima sostenida en las segundas semiestrofas, siguieron de cerca el modelo de las coplas a Dulcinea compuestas por don Quijote en Sierra Morena, con la terminación repetida de "del Toboso", *Quijote,* I, 26.

250. Glosa.—Mayor descenso que el de ninguna otra forma métrica fue el que afectó a la glosa en el tránsito del siglo XVII al XVIII. Desterrada del campo literario se refugió en las esferas de la poesía semiculta, especialmente en los países de América. Alguna vez logró figurar en las antologías, como en el caso de la glosa a *San Juan de Dios,* de la mexicana Sor Teresa Magdalena de Cristo, 1700, con tema de quintilla desarrollado en cinco décimas, y las de carácter político del argentino Domingo de Azcuénaga, sobre cuartetas o redondillas como tema y desarrollo en cuatro décimas. [19]

251. Octosílabo trocaico.—El octosílabo trocaico empezó a ser cultivado intencionalmente, con independencia de las demás variantes de este metro, a imitación del ejemplo italiano divulgado por las cantatas y dramas líricos de Metastasio. Lo utilizó Iriarte en varias poesías destinadas al canto. Al mismo metro corresponden varias de las octavillas agudas incluidas por Sánchez Barbero en su adaptación del melodrama *Saúl.* Moratín repetió también ese modelo en una estrofa de diez versos, aabbé: ccddé, en su cantata *Los padres del limbo.* Repert. 14. Figura asimismo en la letrilla titulada *Amor mendigo,* de Dionisio Solís. Baste como ejemplo la siguiente redondilla de una de las canciones de Iriarte:

> Ciego Amor, en tus cadenas
> nunca más me quiero ver;
> que eres pródigo en dar penas,
> muy avaro en dar placer.

A juzgar por las renombradas quintillas de la *Fiesta de toros en Madrid,* que suman 360 versos, la representación de la variedad trocaica en la ordinaria mezcla polirrítmica del octosílabo común se reduce al 38 por 100, frente al 41 por 100 del conjunto de las dos modalidades mixtas y al 21 por 100 de la dactílica. Esta

[19] La glosa citada de Sor Teresa Magdalena de Cristo, con tema de quintilla y cinco décimas de texto, y otra de Pedro Muñoz de Castro, 1682-1718, con redondilla y cuatro décimas, se hallan en A. Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos,* III, 150 y 201. Varias de las glosas de Domingo de Azcuénaga figuran en la *Antología de poetas argentinos,* por Juan de la Cruz Puig, Buenos Aires, 1910, págs. 224, 228 y 238

última es frecuente al fin de las estrofas, por ejemplo, en la que termina con el mote del Cid: «Nunca mi espada venciera», y en la que cierra las exclamaciones de admiración: «Déte el Profeta favor». Parece por el testimonio de esta composición que el elemento trocaico continuaba sometido al mismo proceso de descenso que en los períodos anteriores se ha venido observando. Aparecen naturalmente oscilaciones y diferencias entre textos contemporáneos. En los romances de Meléndez Valdés aun se encuentran ejemplos en que el tipo trocaico figura entre el 40 y el 45 por 100, como en el Siglo de Oro, mientras que en *El amante desdeñado*, de Álvarez Cienfuegos, disminuye hasta el 22 por 100, por debajo de la variedad mixta, 53 por 100, y de la dactílica, 25 por 100.

Metros diversos

252. Hexámetro.—Los ensayos del Pinciano y de Villegas respecto a la adaptación del hexámetro latino, imitando por medio del acento el movimiento del ritmo original, fueron renovados por don Juan Gualberto González, 1777-1859. Observó de manera regular la terminación de los versos con efecto de pentasílabo adónico y destacó el contraste entre los hemistiquios situando preferentemente en la primera parte heptasílabos u octosílabos trocaicos y en la segunda combinaciones dactílicas de siete, nueve o diez sílabas, como muestra el siguiente fragmento de su traducción de la égloga *Alexis:*

Ya presta a los segadores cansados del rápido estío
testilis, serpol y ajos, aromáticas hierbas,
conmigo en las florestas, cuando voy tus huellas siguiendo
bajo del sol ardiente resuenan las broncas cigarras. [20]

253. Dístico.—Lista compuso su poesía *La tarde* a imitación latina en seis dísticos de hexámetro y pentámetro, de los cuales ya Villegas había anticipado también una breve muestra. Dentro

[20] Los indicados hexámetros de Juan Gualberto González, traductor de la *Epístola a los Pisones*, de las *Églogas*, de Virgilio; de los *Amores*, de Ovidio, y de los *Besos*, del holandés Juan Segundo, se hallan en M. Menéndez y Pelayo, *Estudios de crítica literaria e histórica*, Buenos Aires, 1944, VI, 417.

de los seis apoyos rítmicos de un verso y de los cinco del otro, las variables cláusulas, frecuentemente dactílicas, forman series silábicas de 5-7, 5-8, 6-8 y 6-9. El orden de los apoyos acentuales y el de los hemistiquios produce acompasado y armonioso efecto rítmico. Contribuye a la impresión clásica la repetición del hipérbaton con su tendencia a la posposición de los verbos. Los dos primeros dísticos son como sigue, *Rivad.*, LXVII, 368:

Ya el rayo declina, ya Febo el último otero
con lumbre plácida desde el ocaso dora.
Céfiro, dejando alegre la apacible floresta,
árbitro del mayo, por la pradera ríe.

254. Alejandrino polirrítmico.—En 1774, Cándido María Trigueros publicó el libro *El poeta filósofo* con una serie de poesías en versos de catorce sílabas, con hemistiquios heptasílabos de ritmo variable, que el autor presentó como pentámetros castellanos de su propia invención. Los críticos le recordaron el precedente de la cuaderna vía y Trigueros reconoció su error. Fue en todo caso el primero que en el siglo XVIII se sirvió de este metro con relativa extensión. Tomás Antonio Sánchez, al publicar en 1780 las obras de Berceo, incluyó una composición en cuaderna vía y en lenguaje antiguo titulada *Loor al maestro Gonzalvo de Berceo*, la cual fue sin duda compuesta por el mismo editor, aunque éste la presentara como procedente de un manuscrito antiguo. A los textos indicados siguió *La parietaria y el tomillo*, una de las fábulas de Iriarte, aparecidas en 1782. El verso de esta fábula, de tipo polirrítmico como el de Trigueros y Sánchez, presenta con regularidad terminación llana en el primer hemistiquio y la división propia del verso compuesto entre tal hemistiquio y el siguiente: «Yo leí no sé dónde que en la lengua herbolaria, —saludando al tomillo la hierba parietaria». Repert. 56.

255. Alejandrino trocaico.—A diferencia de la mezcla rítmica del tipo anterior, la composición *El deseo*, de Alberto Lista, 1822, en versos igualmente de catorce sílabas, presenta de manera casi exclusiva la modalidad trocaica, con acentos en las sílabas segunda y sexta de cada hemistiquio. De los sesenta hemistiquios de la citada poesía, cincuenta y cinco corresponden al tipo

trocaico. Son llanos todos los hemistiquios y observan el hiato en el punto de su división siempre que se produce entre ellos concurrencia de vocales. Al escoger la indicada forma trocaica, Lista parece haber tenido presente el ejemplo dado por Gil Polo en el siglo XVI. La poesía de Lista consta de cuatro estrofas con el esquema ABBA:cDCD: «Ya de fulgentes flores se adorna primavera, — el céfiro apacible discurre por el prado». Repert. 51.

256. ALEJANDRINO A LA FRANCESA.—Al verso de la fábula *La campana y el esquilón* Iriarte lo definió como «verso de doce o trece sílabas a la francesa». La sílaba sexta coincide en unos casos con terminación de vocablo agudo, «En una catedral una campana había», y en otros con terminación llana en sinalefa con el vocablo siguiente, «Que sólo se tocaba algún solemne día». Repert. 55. Las dos partes divididas por la sílaba sexta corresponden a las varias modalidades rítmicas del heptasílabo; en unos versos son uniformes y en otros desiguales. Desde el punto de vista literal los versos constan en efecto de doce o trece sílabas, pero en realidad no se trata de un metro simple. Su estructura es sencillamente la del alejandrino común, de hemistiquios polirrítmicos. El tiempo marcado de la sílaba sexta es el principio del período intermedio en que se opera la transición entre los dos hemistiquios.[21] El mismo propósito fue ensayado por Moratín en un cuarteto dedicado a una señorita francesa, en el que trató de lograr mayor aproximación al modelo francés añadiendo a la variedad rítmica de las partes del verso la terminación uniformemente aguda en cada una de ellas:

[21] Bello consideró el verso de *La campana y el esquilón* como metro tridecasílabo, distinto del alejandrino común, *Métrica*, 295. Vicuña Cifuentes discutió y rechazó tal diferencia en "Sobre el imaginario verso yámbico de trece sílabas", *Estudios*, 13-75. Su igualdad rítmica con el alejandrino es indudable, aun cuando acatando la intención del poeta se admita que gramaticalmente es tridecasílabo, como propuso P. Henríquez Ureña, "Para la historia del alejandrino", en *RFE*, 1946, VIII, 9. Los versos de trece sílabas de un pasaje de la comedia *Afectos vencen finezas*, 2129-2132, pueden considerarse como simples endecasílabos que añaden al principio un vocativo bisílabo, el cual repite como eco la rima del verso precedente: "Selvas, atended el horror de mis lamentos; — vientos, sentid en mis supiros mis pesares; — mares, copiad en vuestras olas mis desvelos; — cielos, penetren vuestras luces mis tormentos".

La bella que prendó con gracioso reír
mi tierno corazón, alterando su paz,
enemiga de amor, inconsciente, fugaz,
me inspira una pasión que no quiere sentir.

257. ARTE MAYOR. —Peralta Barnuevo manejó las diversas variantes de este metro con claro dominio de su mecanismo. Hizo predominar la combinación de dos hemistiquios hexasílabos, A-A; pero se sirvió asimismo de la unión de pentasílabo y hexasílabo, D-A; de pentasílabo y heptasílabo, D-G; de hexasílabo y pentasílabo, A-D, y de hexasílabo y heptasílabo, A-G, y atendió, sobre todo, a mantener el ritmo dactílico que caracteriza a este metro. El siguiente fragmento, de abigarrado estilo, pertenece a la loa de la comedia *Triunfos de amor y poder*, versos 121-126:

Pues suene en las plácidas móviles ondas
el coro que impera los piélagos líquidos;
que cuando las bélicas huestes horrísonas
destruye el magnánimo Jove Filipo,
haciendo quiméricos, vanos, sus ímpetus,
con triunfo más célebre cobra su olímpico.

258. DODECASÍLABO DACTÍLICO.—Aunque implícito como elemento predominante en la composición del arte mayor y a veces sostenido de manera uniforme en enteras estrofas, el dodecasílabo dactílico no se emancipó definitivamente hasta fines del presente período. La acentuación regular de este metro en las sílabas segunda y quinta de cada hemistiquio fue notada por Bello con referencia a la poesía de Moratín *Al Príncipe de la Paz* y al *Canto a Bolívar*, de José Fernández Madrid. Arriaza hizo uso de este mismo verso en un himno patriótico: «Relumbre el acero y el casco brillante — tremolen penachos de palma y laurel». Lista lo empleó en octavas agudas en la composición titulada *El amor;* combinado con el hexasílabo dactílico, en *El escarmentado;* en cuartetos AbCb, en *El beso;* en cuartetos aBCb, en *El amor desgraciado*, y en romance asonantado, en el *Cántico de Zacarías:*

Bendice mil veces, bendice, alma mía,
en himno sonoro al Dios de Israel,
que manso y clemente visita su pueblo
y fuerte quebranta el yugo cruel.

259. Dodecasílabo polirrítmico.—Combina con libertad los hemistiquios dactílicos, o óoo óo, con los trocaicos, óo óo óo. Las dos partes del verso pueden corresponder a uno sólo de estos tipos o juntar uno y otro. El Marqués de Santillana había dado a este verso en su *Comedieta de Ponza* una representación que no continuó como hubiera sido de esperar entre los poetas posteriores. Iriarte lo recogió en concepto de arte mayor en sus fábulas de *El lobo y el pastor* y *El retrato de golilla.* De la primera, en cuartetos ÁÉÁÉ, advirtió Iriarte que estaba compuesta en endecasílabos agudos de arte mayor y de la segunda dijo que constaba de octavas de ese mismo metro. Las estrofas de esta última se ajustan el esquema ABAB:BCCB, pero los versos en una y otra no tienen del arte mayor ni la ametría de los hemistiquios ni la uniformidad o predominio del ritmo dactílico. Los hemistiquios trocaicos que en el ordinario arte mayor son relativamente escasos, representan en las fábulas de Iriarte casi la mitad del conjunto. Muestra de estas poesías con que se inauguró la nueva era del dodecasílabo polirrítmico son los siguientes versos, principio de *El retrato de golilla:*

De frase extranjera el mal pegadizo
hoy a nuestro idioma gravemente aqueja;
pero habrá quien piense que no habla castizo
si por lo anticuado lo usado no deja.

El poema *Ultimos versos,* del cubano Heredia, está compuesto en esta clase de dodecasílabo en octavas agudas, ABBÉ:CDDÉ: «Oh Dios infinito, oh verbo increado, — por quien se crearon la tierra y el cielo». El del argentino Juan Cruz Varela, *El 25 de mayo de 1838 en Buenos Aires,* en el mismo metro, usa como estrofa el sexteto agudo, AAÉ:BBÉ: «Ya raya la aurora del día de mayo, — salgamos, salgamos a esperar el rayo — que lance primero su fúlgido sol». Aunque en ambos poemas domina el ritmo dactílico, es también considerable la proporción con que en ellos figuran los hemistiquios trocaicos.

260. Dodecasílabo ternario.—Formado por la suma de tres tetrasílabos trocaicos, se había anunciado este tipo de dodecasílabo en antiguos estribillos: «Morenica, no desprecies la color»; en letras amétricas de baile: «Hoy tenemos como dicen en el cielo», *Los gorrones,* de Quiñones de Benavente; en composiciones de versificación fluctuante: «Olvidado de los bienes de mi tierra», *Cancionero Evora,* núm. 59. Aparece definido con carácter intencional en un pasaje de estilo callejero de una tonadilla anónima del siglo XVIII titulada *El chasco del perro,* el cual empieza de este modo: «Mala sarna le dé al perro de los diablos, — pues me quita la fortuna de abrazarla». Repert. 43.[22]

261. Decasílabo dactílico.—Desde fines del siglo XVII, el decasílabo dactílico había adquirido individualidad propia bajo la modalidad del principio esdrújulo en poesías de Sor Juana Inés de la Cruz y de otros poetas de su tiempo. Con acentuación regular en las sílabas tercera, sexta y novena, fue divulgado por Metastasio. Iriarte lo empleó en la fábula de *La avutarda* y, combinado con el hexasílabo dactílico, en la de *El sapo y el mochuelo.* La poesía civil lo aplicó extensamente a los himnos patrióticos en España y América. Las estrofas más usadas en esta clase de composiciones fueron el cuarteto ABAB y la octava aguda ABBÉ: CDDÉ. En el campo propiamente lírico lo usaron Cienfuegos en *La pastorcilla enamorada:* «¿En cuál hado nací tan funesto — que a perpetuo dolor me condena?» Lista en *La ausente:* «Quien las penas de amor ha sentido — en mi acerba aflicción se consuele», y Heredia en varias poesías, entre las cuales la titulada *Vuelta al sur* empieza con esta estrofa:

Vuela el buque, las playas oscuras
a la vista se pierden ya lejos,
cual de Febo a los vivos reflejos
se disipa confuso el vapor.
Y la vista sin límites corre
por el mar a mis ojos abierto,
y en el cielo profundo, desierto,
reina puro el espléndido sol.[23]

[22] José Subirá, *La tonadilla escénica,* Madrid, 1928, II, 287.

[23] Otras poesías de Heredia en verso decasílabo dactílico son *Himno al sol, A la estrella de Cuba, En la muerte de Riego* e *Himno del desterrado.* El decasílabo con esdrújulo inicial, de Sor Juana Inés de la Cruz, imitado por otros poetas de fines del siglo XVIII, fue empleado por Peralta Barnuevo en cuatro estrofas ABAABB de *Triunfos de amor y*

262. DECASÍLABO COMPUESTO.—Los aislados ensayos del doble pentasílabo, desde el antiguo ejemplo de Lope del Monte en el siglo XV, recibieron amplio complemento en el presente período. Refiriéndose a Juan Gualberto González, advirtió Bello que mediante tal verso había logrado hacer una buena imitación del verso asclepiádeo latino: «Mecenas ínclito, de antiguos reyes — clara prosapia, oh, mi refugio». Menéndez y Pelayo mencionó con elogio otro ensayo de esta especie de parte del clasicista catalán Manuel Cabanyes: «¿Quién se adelanta modesto y tímido, — cubierto en clámide fúlgido-cándida?» Anterior a estos ejemplos fue el de Moratín en su oda a Jovellanos: «Id en las alas del raudo céfiro — humildes versos de las floridas — vegas que diáfano fecunda el Arlas». En los tres casos se trata de poesías en versos sueltos, marcadamente cultas, abundantes en esdrújulos. A la impresión de novedad con que fueron acogidas respondieron Juan Nicasio Gallego y el mismo Bello con sencillas explicaciones respecto a su composición métrica.[24]

Fuera de esto, Moratín dio otras muestras del decasílabo compuesto, en forma rimada y en estilo más corriente, en la traducción de una breve poesía bucólica de Pablo Rolli: «¿Quieres decirme, zagal garrido, — si en este valle, naciendo el sol, — viste a la hermosa Dórida mía?» y en el conocido epigrama: «—Cayó a silbidos mi *Filomena.* — Solemne tunda llevaste ayer. — Cuando se imprima verán que es buena. — ¿Y qué cristiano la ha de leer?» Lo mismo en estas composiciones que en las anteriores, los hemistiquios se reparten entre las dos modalidades, dactílica y trocaica, del pentasílabo ordinario, con visible preferencia por la primera. Un nuevo testimonio, en cuartetos rimados, ofrece una poesía de Dionisio Solís, *Rivad.*, LXVII, 267:

poder, versos 987-1010: "Líquida fuentecilla feliz — del jardín fugitivo cristal, — bórdale de tus perlas terliz, — píntale de la flor el matiz, — cópiale su esplendor inmortal: — píntala, cópiala, luz celestial."

[24] Nicasio Gallego dio del supuesto asclepiádeo una demostración humorística: "Toma dos versos de cinco sílabas — de aquellos mismos que el buen Iriarte — hizo en su fábula lagartijera", *Rivad.*, LXVII, 433. Teniendo en cuenta no sólo la forma del verso, sino el conjunto de circunstancias de la composición, Menéndez y Pelayo consideró la referida poesía de Moratín como uno de los ensayos en que mejor se refleja la musa latina, en *Horacio en España*, II, 147.

Debajo de estos plácidos ramos
que dan de día sombra y frescor,
ora que es noche juntos bebamos
este de Baco dulce licor.

263. ENEASÍLABO TROCAICO.—Varias modalidades del metro eneasílabo fueron tratadas separadamente por los poetas de este tiempo. Como se ha visto en los capítulos que preceden, se venía mostrando más inclinación a diferenciar tales variedades que a mezclarlas o fundirlas bajo la forma polirrítmica del eneasílabo francés. La variedad trocaica, con tiempo marcado sobre la cuarta sílaba, apoyo secundario sobre la sexta y tres sílabas en anacrusis, ooo óo óo óo, había predominado en canciones de los siglos XV y XVI. Adquirió representación independiente con el mexicano Fray Juan de la Anunciación, de la primera mitad del siglo XVIII, quien compuso en la indicada especie de eneasílabo un *Tono a Santa Rosa de Viterbo*, formado por siete cuartetos de consonancias agudas, con rimas interiores y pentasílabo final:

Ya que a cantar me obliga amor
de la mejor rosa sin par,
hoy su favor, por más honor,
he de implorar.

En España, Dionisio Solís, andaluz, 1774-1834, se sirvió de esta misma variedad en las seis octavas de rima alterna, ababababab, de su *Filis llorosa:* «A las orillas de este río — quiero sentarme a suspirar», y en los doce cuartetos de otra composición comprendida en sus *Cánticos sagrados:* «Al pie del leño de que pende — el moribundo Redentor».[25]

[25] El *Tono*, de Fray Juan de la Anunciación se halla en A. Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos*, México, 1945, III, 212, y las poesías de Dionisio Solís, en *Rivad.*, LXVII, 260 y 266. Lista consideró este tipo de eneasílabo como parte implícita en el sáfico: "Dulce vecino de la verde", "Huésped eterno del abril", *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, 1844, pág. 6. A juicio de Bello, era la variedad más adecuada para el canto, *Métrica*, 297. M. A. Caro le llamó eneasílabo de canción y lo supuso usado por primera vez en una marcha publicada en *Lealtad española: Colección de proclamas*, Cádiz, 1808. Un trabajo de Caro sobre "El verso eneasílabo" se encuentra en sus *Obras completas*, V, 305. Sobre el mismo asunto, M. González Prada, "El verso de nueve sílabas", en sus *Nuevas páginas libres*, Santiago de Chile, 1937, págs. 149-192.

264. Eneasílabo dactílico.—Del eneasílabo dactílico, con tiempo marcado sobre la sílaba segunda, apoyo secundario sobre la quinta y una sílaba en anacrusis, o óoo óoo óo, se conocían manifestaciones antiguas como el pareado de *Santa María Egipcíaca,* «El alma es de ella salida, — los ángeles la han recibido», y los estribillos «Al alba venid, buen amigo», «¿A quién contaré yo mis quejas?» «Abaja los ojos, casada», etc. En el presente período se individualiza y define en un sexteto agudo de la cantata *La Venus de Melilla,* 1816, de Francisco Sánchez Barbero, *Rivad.,* LXIII, 584:

Melilla, tu Venus ahora,
desnuda por ser pescadora,
que sea tu vivo ejemplar.
Desnuda jamás te miraras
si en ocio la edad no pasaras
en vez de coser y fregar.

265. Eneasílabo mixto.—El eneasílabo mixto, con tiempo marcado en la sílaba tercera, apoyo secundario en quinta o sexta y dos sílabas en anacrusis, había anticipado su emancipación en una poesía del siglo XVII recogida en *Canc. Sablonara,* núm. 67. Se repitió este verso en el período actual en un pasaje de la tonadilla *Los gitanos,* que empieza: «Caminito de Santander — a mi chulo vengo yo a ver», y en un sexteto de otra tonadilla, *Los pastores amantes* (J. Subirá, *La tonadilla,* II, 284):

Arroyuelos, aves y flores,
el objeto de mis amores,
mi Gabino ¿dónde estará?
que al camino salí a buscarle
y no pude verle ni hablarle,
¿si otra senda tomado habrá?

La tendencia diferenciadora llegó hasta desligar las dos especies de este eneasílabo. La acentuada en tercera y quinta, oo óo óooo óo, tuvo representación particular en el siguiente cuarteto citado por Luzán, *La poética,* Madrid, 1789, I, 348:

En la selva rugen los vientos
y Neptuno encrespa sus olas;
la barquilla de Atis va en ellas:
ninfas, dadle auxilio vosotras.

La otra especie, acentuada en tercera y sexta, oo óoo óo óo, sirvió de base a Iriarte en la fábula de *El manguito, el abanico y el quitasol.* De los veinte versos de tal fábula, catorce corresponden a esta especial modalidad mixta; los restantes son cuatro trocaicos y dos mixtos de la primera especie:

Si el querer entender de todo
es ridícula pretensión,
servir sólo para una cosa
suele ser falta no menor.

266. Eneasílabo polirrítmico.—Sólo el eneasílabo polirrítmico en que intervienen conjuntamente las distintas variedades de este metro, se puede considerar como propio reflejo de la forma francesa. Su reaparición no se relaciona con sus precedentes medievales, aunque de hecho sea el mismo tipo de eneasílabo que se hizo presente en el *Auto de los Reyes Mayos* y en otras antiguas poesías. Resucitó en composiciones prerrománticas como *La desesperación,* de Heredia, imitada de Lamartine, y en pasajes de *Los duendes,* de Bello, sobre el modelo de Víctor Hugo. En ambas poesías se mezclan indistintamente eneasílabos trocaicos, dactílicos y mixtos; en la de Heredia aparecen en proporciones semejantes las variedades trocaica y mixta y en menor medida la dactílica; en la de Bello predomina la modalidad trocaica. La poesía de Heredia empieza con la siguiente estrofa:

Cuando el Creador en hora infausta,
con soplo enérgico, fecundo,
sacó del caos este mundo,
disgustado su obra miró.
A los abismos del espacio
lanzóla con pie desdeñoso,
y apartando el rostro glorioso,
a su augusta calma volvió. [26]

[26] J. M. Heredia, *Poesías, discursos y cartas,* Habana, 1939, pág. 35. Del mismo tipo es el eneasílabo en una poesía traducida del francés por María Rosa Gálvez de Cabrera, *Obras poéticas,* Madrid, 1804, y el de *Contienda de los ojos negros y azules, La queja, la venganza del amor* y *La vuelta,* imitaciones francesas de Lista, *Poesías inéditas,* Madrid, 1927, págs. 246, 248, 251 y 252. Bello advirtió que sólo requiere

El eneasílabo trocaico, de movimiento lento y suave, con sólo cuatro sílabas en el período rítmico, se acomoda especialmente al tono lírico. El dactílico, con período de seis sílabas en dos cláusulas esdrújulas, es apto, sobre todo, para la expresión enfática. Las variedades mixtas, con período desigual, se prestan a la frase reticente y al giro galante. El tipo polirrítmico, de forma movible y mudable, sirve con ventaja para los cambios del diálogo y las incidencias de la reflexión.

267. Heptasílabo.—El heptasílabo fue el metro más cultivado en la lírica neoclásica. Se empleó en anacreónticas, cantinelas, endechas, letrillas, odas y romances. En la anacreónticas predominó la forma asonantada; la cantinela empleó más frecuentemente la rima consonante en heptasílabos y en otros metros. Arjona escribió cantinelas en redondillas heptasílabas y octosílabas y hasta en seguidillas. Arriaza utilizó en algunas de estas poesías, a las que daba el nombre de *idilios,* el modo de silva entrelazada de la cantinela *A un pajarillo,* de Villegas. Odas heptasílabas en redondillas y en octavas agudas, abbé:cddé, se encuentran entre las poesías de Arriaza, Arjona, Solís, etc. Un extenso poema en romances heptasílabos es la *Himnodia o fastos del cristianismo,* de Vaca de Guzmán.

Entre las modalidades rítmicas del heptasílabo, la más usada fue la trocaica. En algunas composiciones, como, por ejemplo, la oda *A la noche,* de Meléndez Valdés, todos los versos pertenecen a ese tipo. En la de Cadalso, *A la muerte de Filis,* la proporción de trocaicos representa el 78 por 100. A veces disminuye la representación de este elemento, como se ve en *Los días,* de Moratín, donde figura con el 57 por 100. Es poco frecuente el caso de *El amor mariposa,* de Meléndez Valdés, en que el tipo dactílico, elevado al primer término, caracteriza claramente el movimiento rítmico de esta composición. Por lo demás, son rasgos comunes de las poesías neoclásicas en metro heptasílabo el acento suave, el encabalgamiento flexible y la rima sencilla, llana y clara. Repert. 10-13.[27]

acento fijo en la sílaba octava, *Métrica,* 297. Caro lo consideró como eneasílabo libre, menos apto para efectos armoniosos que para el tono sencillo de la conversación, *Obras completas,* V, 297-306.

[27] Del ritmo trocaico de los heptasílabos de *La noche,* con tiempos marcados en segunda y sexta, puede dar idea el principio de la composición: "¿Dó están, graciosa noche, — tu triste faz y el miedo — que a los mortales causa — tu lóbrego silencio?" Contrasta con el efecto de *El amor mariposa,* de apoyos en las sílabas tercera y sexta en más del 70 por 100 de los versos: "Las zagalas al verle, — por sus vuelos y gracias — mariposa le juzgan — y en seguirle no tardan". Es casi totalmente trocaica la poesía de Moratín, hijo, a la muerte de don José Antonio Conde: "Te vas, mi dulce amigo, — la luz huyendo al día; — te vas y no conmigo". Las estrofas de esta poesía constan de doce versos repartidos en semiestrofas agudas, con el quinto y undécimo esdrújulos: ababcé:dfdfgé.

268. Endecha real.—La endecha real, en cuartetas asonantes de tres heptasílabos y un endecasílabo, abcB, destinada de ordinario a asuntos más graves que los reservados a las endechas ordinarias en simples versos de seis o siete sílabas, fue utilizada, entre varios otros, por Vaca de Guzmán en su oda *Corona del tiempo,* por Álvarez de Toledo en *A mi pensamiento* y por Bello en *Venezuela consolada.*

269. Hexasílabo.—Tuvo gran participación el hexasílabo, junto con el heptasílabo, en el campo de las endechas y letrillas. Sirvió en la composición de redondillas y octavas agudas y más corrientemente en la de romancillos. Son romancillos hexasílabos las poesías satíricas que Villarroel hizo populares con el nombre de *pasmarotas.* Era usual la mezcla de las dos formas rítmicas del citado metro, con visible inclinación hacia la modalidad dactílica. Ejemplo representativo de la mezcla corriente ofrece la composición de Meléndez Valdés titulada *Los inocentes.* El tipo dactílico uniforme aparece en el romancillo *Mis votos,* de Sánchez Barbero, y en numerosas letras de cantatas e himnos. Lista lo empleó en la traducción del salmo *Domini est terra,* en octavillas agudas. La variedad trocaica aparece en *La ausencia,* de Arriaza. Repert. 7, 8 y 9.

270. Pentasílabo.—A los breves precedentes del pentasílabo independiente en los siglos XVI y XVII sucedió en el presente período un extenso cultivo de este metro. Nicolás Fernández de Moratín lo utilizó en *La barquilla, Amor aldeano* y en otros romancillos, y en forma de silva, con versos libres, pareados y enlazados, en *El sueño;* Meléndez Valdés e Iglesias de la Casa, en varias letrillas; Iriarte, en la fábula de *La berruga, el lobanillo y la corcova* y en la tonadilla *El lorito;* Moratín, hijo, en roman-

cillos y en la cantata *Los padres del Limbo;* Reinoso, en partes de su himno a San Isidoro; Arjona, en *La fortuna justa,* y Sánchez Barbero, en varias de sus óperas, cantatas y diálogos. Entre sus variantes dactílica y trocaica, ordinariamente mezcladas, se dio general preferencia a la primera, como muestra el principio de *Amor aldeano,* de Moratín, padre:

Hoy mi Dorisa
se va a la aldea,
pues se recrea
viendo trillar.
Sígola aprisa;
cuantos placeres,
Mantua, tuvieres,
voy a olvidar.

Puede ofrecer algunas dudas la clasificación rítmica del pentasílabo. El tipo dactílico es evidente en los pentasílabos acentuados en primera y cuarta: «Hoy mi Dorisa», «voy a olvidar»; figuran 19 versos de esta clase entre los 48 de la composición. Los que empiezan con bisílabo débil se asimilan regularmente a este mismo tipo: «cuantos placeres»; «para servirla»; sólo se registran estos dos casos. Son ostensiblemente trocaicos, con la primera en anacrusis, los acentuados en segunda y cuarta: «se va a la aldea», «la ninfa bella»; se cuentan 13 de esta clase. Los 14 restantes son versos formados por vocablos o sintagmas de cinco sílabas, los cuales se asocian de ordinario a la acentuación dactílica: «reclinaré», «agradecida», «las vanidades», «en su regazo». Por énfasis semántico o gramatical se puede dar preferencia al apoyo de la segunda sílaba, con efecto trocaico, en los pentasílabos de este último grupo. Su papel dactílico es usual en los hemistiquios del arte mayor y en los endecasílabos de la variedad acentuada en cuarta y séptima: «pentapolín conocimos siguiente», *Laberinto,* 50; «Las maritales regando cenizas», *Ibid.,* 64; «Aznatoraf e a Martos con él», *Ibid.,* 282; «Mi guiadora en aqueste camino», *Ibid.,* 297; «Menospreciando su mísero centro», Padilla, *Triunfo,* I, cap. I, 11; «Investigado por huelgo malino», *Ibid.,* cap. II, 9; «La que quería tragar a Latona», *Ibid.,* cap. III, 18.[28]

[28] La competencia entre el hábito rítmico y la influencia gramatical debe ser la causa de que, dentro de la natural vacilación, en unas palabras como *lugarteniente, encantador, embellecer,* se dé preferencia a la graduación alterna de la intensidad, 1-2-1-3-1, mientras que en otras como *literatura, conocimiento, emperador,* predomine el orden 2-1-1-3-1, según observó, con referencia a la pronunciación chilena, J. Saavedra Molina, *El octosílabo castellano,* Santiago de Chile, 1945, página 51. Análogas diferencias ha creído advertir en castellano Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos,* Madrid, 1952, pág. 56.

271. Tetrasílabo.—Alcanzó también el tetrasílabo amplia representación con las fábulas *La urraca y la mona* y *La ardilla y el caballo,* de Iriarte; con el *Diálogo de Paris y Helena,* de Eugenio Gerardo Lobo, y con las letras de algunas tonadillas y cantatas. La fábula de *La ardilla y el caballo* y el *Diálogo,* de Lobo, constan de estrofas tetrasílabas cuyas mitades terminan en octosílabos agudos rimados entre sí, del mismo tipo trocaico de los tetrasílabos. Por primera vez el tetrasílabo fue presentado de manera enteramente autónoma en las aludidas composiciones cantadas y en el relato en forma de romancillo de la fábula de *La urraca y la mona:* «A una mona — muy taimada — dijo un día — cierta urraca».[29]

272. Trisílabo.—Desde el punto de vista rítmico el trisílabo sólo posee uno de los dos apoyos que se dan en todo verso simple a partir del de cuatro sílabas. El período que empieza en el único acento del trisílabo no termina hasta el apoyo rítmico del verso siguiente. Cada trisílabo representa en realidad la mitad de un hexasílabo dactílico individualizado por la escritura y la rima. Iriarte empleó el trisílabo en pasajes de ocho versos intercalados entre seguidillas en la tonadilla *Los gustos estragados:* «Suplica, — contempla, — se pasma, — se inquieta», y Sánchez Barbero en la cantata *Lucha entre la ley y el derecho,* en cuatro octavillas agudas cuyas semiestrofas terminan alternativamente en las palabras *amor, honor:* «Me incita, — me inflama — la llama — de amor». Repert. 2.

[29] Octavillas tetrasílabas agudas, abbé:cddé, se hallan en la tonadilla *El lorito,* de Iriarte, y en el diálogo *Brujas,* de Sánchez Barbero. Este último aplicó el mismo metro a la variante aabé:ccbé en su cantata *La Venus de Melilla.*

FORMAS TRADICIONALES

273. ZÉJEL.—La forma auténtica del zéjel, con los tres versos monorrimos de las mudanzas y el verso de vuelta al estribillo, aparece en una canción de Arriaza presentada por el autor con el nombre de *rondel*. En las tres estrofas de que consta se da además una repetición y balanceo de conceptos semejantes a los del cosante, como si la impresión de las dos antiguas canciones se hubiera fundido en el recuerdo del poeta, *Rivad.*, LXVII, 142:

Si amistad se vuelve amor,
adiós, placer de la vida.
No hay momento sin dolor
si amistad se vuelve amor;
huyamos, pues el rigor
de la simpática herida:
Que amistad vuelta en amor,
adiós, quietud de la vida.

274. VILLANCICO.—Figuran varios ejemplos de villancicos entre las poesías de José Iglesias de la Casa, Arriaza y Arjona. En los del primero se observan con gran fidelidad las conocidas líneas del villancico tradicional, así en la forma del estribillo como en la redondilla central y en los versos de enlace, según puede verse en el que figura en *Rivad.*, LXI, 421:

Llévame a Zurguén
do está quien yo quiero;
anda acá, llévame carretero.
De mi bien ausente,
muero en esta aldea;
quien no me lo crea,
la llaga reciente
sienta que otro siente
y muera cual muero:
Anda acá, llévame carretero.

En un villancico de Arriaza, el estribillo es una redondilla cuyos dos primeros versos se repiten al fin de la primera estrofa

y los dos últimos al fin de la segunda. Arjona introdujo el rasgo popular de la asonancia en el villancico de *El duende*, cuya división tripartita y ausencia de versos de enlace ofrecen también cierta semejanza con la antigua canción octosílaba de la gaya ciencia, *Rivad.*, LXIII, 547:

Madre mía, murió el duende;
ya no tenemos con qué
poder asombrar al niño;
cuando rabiare ¿qué haré?
Se asomaba al postiguillo
y los dientes enseñaba,
y le sacaba la lengua,
y al punto el niño callaba.
Pero ahora, madre mía,
ya no tenemos con qué
poder asombrar al niño;
cuando rabiare ¿qué haré?

Martínez de la Rosa utilizó la tradición del estribillo combinándola con las modernas estrofas agudas, para lo cual hizo que éstas mantuvieran uniformemente la rima final del tema expresado al frente de la composición, el cual por su parte era repetido después de cada estrofa, como se ve en el coro del sumo sacerdote al principio de la tragedia *Edipo:*

Acoge nuestros votos,
oh Jove soberano;
aparta de tu mano
el rayo vengador.

Si alzamos nuestros ojos,
rasgarse ven el cielo;
a nuestros pies el suelo
retiembla con pavor.
Suspende, Dios tremendo,
suspende tu venganza,
y un rayo de esperanza
anuncie tu favor.

Acoge nuestros votos, etc.

275. Letrilla.—La musa burlesca de Villarroel utilizó la letrilla bajo su forma clásica, semejante a la del villancico, en la glosa de expresiones populares como «Buena va la danza», «A otro perro con ese hueso», etc. Con el mismo carácter satírico la empleó Iglesias de la Casa en composiciones como la que lleva por estribillo «Alhajú, que más alajú». Cadalso evocaba antiguos ejemplos bien conocidos en letrillas como la que hace alternar como estribillos las expresiones «Ya lo creo» y «No lo creo». Puede citarse, como ejemplo, el principio de una de Villarroel, formada por seis estrofas como la siguiente, *Rivad.*, LXI, 73:

Dilín, dilón,
que pasa la procesión.
Vengan a ver, mis señores,
porque es fuerza que les guste,
los cofrades del embuste
pasar por mis bastidores.
Escuchen a los clamores,
pues ya suena el esquilón:
Dilín, dilón,
que pasa la procesión.

276. Romance.—Fueron principales cultivadores del romance octosílabo Meléndez Valdés, Cienfuegos, Forner, Quintana y Lista. En lo que se refiere a su forma métrica, se continuaron las normas del Siglo de Oro, es decir, se hizo que los versos se agruparan en unidades de cuartetas y se observó regularmente la asonancia. Dionisio Solís, sin embargo, prescindió en alguno de sus romances de la base cuaternaria, y Arriaza por su parte en alguna ocasión empleó la rima consonante en lugar de la asonante.

Se practicó también en este tiempo la composición de romances líricos acompañados de estribillos o de otros elementos complementarios. A tal tipo corresponden el de *Rosana en los fuegos*, de Meléndez Valdés, donde la narración octosílaba termina en un villancico en versos de seis sílabas; el de *La timidez*, de Juan María Maury, en el que los octosílabos se interrumpen para intercalar octavillas pentasílabas agudas y décimas hexasílabas, y los de *Narcisa* y *Filis*, de Lista, el primero con estribillo de seguidillas y el segundo terminado en décimas hexasílabas.

Romancillos hexasílabos con estribillos de la misma asonancia,

formados generalmente por dos versos que se repiten a intervalos iguales, son el de Forner, *A Filis, enferma;* el de Meléndez Valdés, *A unos lindos ojos*, y el de *Mariquilla*, de Cadalso, en el que después de cada ocho versos se repite el tema inicial:

De amores me muero,
mi madre, acudid;
si no venís pronto
veréisme morir.

277. Cuarteta.—Las coplas de cuatro octosílabos se multiplicaron en los cuadros líricos de las cantatas y en las canciones de las tonadilleras. Hermosilla aludió a estas coplas diciendo que servían para las tiranas, cachuchas, caballos y otras tonadas que sólo diferían entre sí por circunstancias particulares de aire y estilo. Las letras de las tonadillas, abundantes en cuartetas, eran en su mayoría satíricas. En la cantata *La Venus de Melilla*, de Sánchez Barbero, figuran once cuartetas entre otras estrofas de varias formas. Lista insertó también varias coplas de esta especie en su poema *El jardinero*. Muchos de los epigramas de Francisco Gregorio de Salas son cuartetas octosílabas. Otra serie de estas coplas constituye la poesía humorística de este mismo autor titulada *Ajuar que vio el autor en varias casas*. Hasta el grave autor de la tragedia *Raquel*, García de la Huerta, dedicó a Sevilla una copla que era a la vez un cumplimiento a Carlos III:

Con los números terceros
siempre fue feliz Sevilla,
pues un tercero la ensalza
si un tercero la conquista.[30]

[30] Otras cuartetas de García de la Huerta, además de varias redondillas, quintillas y tercetos octosílabos, abb, del mismo autor, lucían en los arcos y guirnaldas que decoraban las calles de Madrid en el recibimiento de Carlos III, 13 de julio de 1760. Las tonadillas hicieron famosas las *tiranas*, cuartetas octosílabas seguidas de estribillos humorísticos de variadas formas, sobre las cuales se halla información en J. Subirá, *La tonadilla escénica*, Madrid, 1929, II, 198-206. Alcanzaron popularidad las cuartetas conocidas con el nombre de *cielitos*, de Bartolomé Hidalgo, 1788-1822.

278. SEGUIDILLA.—Alcanzó la seguidilla su máxima popularidad en el siglo XVIII, favorecida especialmente por la boga de las tonadillas, en las que desempeñaba papel principal. Uno de sus más fecundos cultivadores fue Torres Villarroel, quien escribió extensas series de estas coplas en sus calendarios satíricos. Forman asimismo una abundante colección las seguidillas de Lista. Se aplicaban a toda clase de asuntos. Villarroel compuso en seguidillas un villancico de Navidad. Algunas de las de Lista son pequeños madrigales:

Amoroso suspiro
vuela a mi bella,
vuela tan silencioso
que no te sienta;
y si te siente,
dile que eres suspiro,
no de quien eres.

Predominó la forma de siete versos, tres de ellos heptasílabos sueltos y los cuatro restantes pentasílabos asonantados, forma ya divulgada a fines del período anterior. Las seguidillas de Lista pertenecen todas a este tipo, que es también el único que Bello describió en su *Métrica*. Sin embargo, al lado de tal variedad, los autores de tonadillas solían emplear también la seguidilla antigua de sólo cuatro versos, y Villarroel, que de ordinario se servía de la de siete versos, utilizó asimismo la de cuatro en sus *Coplas del titiritero*. Tampoco se había desterrado enteramente la seguidilla formada por heptasílabos y hexasílabos, de la cual pueden citarse ejemplos como el siguiente del entremés *El pleito del pastor*, de don Ramón de la Cruz:

Las mozas a su ama
piden más jabón
para lavar primero
la ropa a su amor.
Daca la, mi bien,
daca la tu corbata,
te la lavaré. [31]

[31] Las seguidillas, como las tiranas, eran elemento principal de las tonadillas. Se empleaban, sobre todo, para terminar el espectáculo: "Para que bien acaben — las tonadillas — deben de ser alegres — las seguidillas". Sobre las formas y papel de las seguidillas en estas piezas, véase, J. Subirá, *La tonadilla*, III, 213-263. Se evita en la seguidilla el heptasílabo agudo, cuyo enlace con el pentasílabo produce confusión con el endecasílabo "Por San Juan hizo un mes — que te quería", punto tratado por Vicuña Cifuentes, "Del agudo en el heptasílabo de la seguidilla", en *Estudios*, 97-102.

ACCIDENTES DEL VERSO

279. AMETRÍA.—La corriente neoclásica rechazó el verso de medida variable o fluctuante, aun en los géneros más relacionados con la tradición popular, El verso isosilábico ejerció su dominio, tanto en las odas, églogas, tragedias y comedias como en los sainetes, fábulas, cantatas y tonadillas. Una excepción en que aparece la antigua ametría en grado comparable a la de los números cantables de los entremeses del siglo XVII, aunque con elaboración más estudiada y culta, es la comedia lírica de Peralta Barnuevo titulada *Triunfos de amor y poder*. Una estrofa de diez versos de esta obra, 1188-1197, presenta medidas de seis, siete, diez y once sílabas; otra estrofa que se repite tres veces entre los versos 515-544 está formada asimismo por diez versos combinados en el siguiente orden: 10-12-10-6-5-6-12-11-5-6.

Sin llegar a tal grado de mezcla de medidas distintas, varios escritores neoclásicos se esforzaron en ensayar la combinación de versos en grado más extenso que el que hasta entonces se había practicado. El primero en este género de experiencias fue Iriarte, quien en la fábula de *La criada y la escoba* hizo alternar pentasílabos y endecasílabos dactílicos: «Por donde pasa — aun más ensucia que limpia la casa»; en la de *El ricote erudito* intentó la difícil coordinación del endecasílabo y el hexasílabo: «Hubo un rico en Madrid, y aun dicen que era — más necio que rico»; en la de *El cuervo y el pavo* juntó octosílabos y hexasílabos, repitiendo un efecto que ya habían probado en separadas fechas Fray Ambrosio Montesino y Sor Juana Inés de la Cruz: «Pues como digo, es el caso, — y vaya de cuento, — que a volar se desafiaron — un pavo y un cuervo». [32]

[32] La combinación de octosílabos y hexasílabos fue practicada también por Cienfuegos en la canción: "Rosal, rosal ¿dó está el tiempo?" *Rivad.*, LXVIII, 34. El estribillo de una letrilla de Iglesias de la Casa reúne versos de siete, ocho y nueve sílabas: "Anda mi zagal, anda,— tráeme de Miranda flores — y un ramillo de amar amores", *Rivad.*, LXI, 421.

Propósito tan opuesto a la preceptiva de la época se intensificó especialmente entre los últimos poetas neoclásicos. Arjona compuso un romance en que cada dos versos octosílabos van seguidos por otros dos heptasílabos. *Los Fantasmas,* de Bello, suman cuarenta estrofas formadas por una redondilla octosílaba y un pareado endecasílabo. Un romance de Lista está constituido por cuartetos en que se juntan dos octosílabos, un decasílabo dactílico y un dodecasílabo de este mismo tipo rítmico. La mezcla de versos y la libertad de la rima se suman en el *Canto de conclusión,* de Lista, en el que las estrofas muestran en primer lugar cuatro heptasílabos con los pares asonantados, abcb, y a continuación un cuarteto de rima consonante alterna, cuyos versos primero y cuarto son heptasílabos, el segundo endecasílabo y el tercero eneasílabo, dEde.

Varios testimonios indican la amplitud de criterio de Bello sobre este punto. Admitía la combinación de trocaicos de distintas medidas: «En la fuente — transparente — brilla — la primera luz dorada — de la aurora nacarada», *Métrica,* 294. En su poesía a doña Josefa Reyes ensayó la irregular mezcla del verso de cuatro sílabas con los de siete y once: «Amable Pepa, en esa edad florida, — risueña, encantadora, — es la vida — una aurora — cuyo esplendor ninguna nube empaña». Dedicó además un detenido comentario a la armoniosa reunión de medidas y ritmos diferentes en el baile de «Borbollicos hacen las aguas» en *Don Gil de las Calzas Verdes,* de Tirso, *Métrica,* 409-414.

280. Polimetría.—La actitud del teatro neoclásico en materia de versificación significó un cambio radical respecto al criterio que en el Siglo de Oro se había practicado. Tragedias, comedias y sainetes observaron rigurosa sobriedad métrica. En las tragedias predominó el endecasílabo asonantado, sin cambio de rima más que de un acto a otro, como se ve en *La Raquel,* de García de la Huerta; *Zoraida,* de Cienfuegos; *Pelayo,* de Quintana, y *Edipo,* de Martínez de la Rosa. Cadalso utilizó el pareado endecasílabo en *Sancho García, conde de Castilla.* Nicolás Fernández de Moratín, en sus tragedias *Hormesinda, Lucrecia* y *Guzmán el Bueno,* empleó el endecasílabo semisuelto, especie de silva en que de vez en cuando aparece algún pareado. Este mismo autor, en su comedia *La petimetra,* se limitó a hacer alternar redondillas y romances. Leandro, su hijo, en *El viejo y la niña, La mojigata* y *El barón,* se impuso una simplificación aún mayor valiéndose exclusivamente del romance, del cual hizo uso también don Ramón de la Cruz en sus sainetes, con alguna excepción en que recurrió al endecasílabo asonantado, como en el caso de *Manolo, tragedia para reír o sainete para llorar.*

Frente a esta disciplina, una fuerte tendencia a la variedad de estrofas y metros se ejerció libremente en las tonadillas y cantatas. En la cantata *Los padres del Limbo,* de Moratín hijo, intervienen cinco tipos de metros y nueve estrofas diferentes. Una diversidad semejante se observa en *La fortuna justa,* de Arjona; en *Realidad e ilusión,* de Arriaza, y en *La Venus de Melilla,* de Sánchez Barbero. La polimetría de las tonadillas, fundada principalmente en la combinación de seguidillas y cuartetas, era menor que la de las cantatas. Algunas tonadillas, sin embargo, como la de *El lorito,* de Iriarte, ofrecen también diversidad de metros y estrofas.[33]

El arraigo de la tradicional preferencia por la variedad métrica en las obras dramáticas se manifestó ampliamente en los dramas líricos de Peralta Barnuevo. Su adaptación de la tragedia *La Rodogune,* de Corneille, presenta endecasílabos asonantados, pareados, silvas, sonetos, redondillas y endechas reales en lugar de los uniformes pareados alejandrinos del original francés. De manera análoga, Sánchez Barbero se sirvió de diversos metros y estrofas en sustitución de los endecasílabos sueltos de las partes que tradujo del *Saúl,* de Alfieri. Aparte de las representaciones dramáticas, la polimetría se aplicó a poemas musicales como el *Diálogo de Paris y Elena* y el *Oratorio místico,* de Eugenio Gerardo Lobo, y *El festín de Alejandro,* de Juan María Maury. Desde principios del siglo XIX, esta corriente se extendió a composiciones meramente literarias como el poema *Dalmiro y Silvano,* de Francisco Gregorio de Salas, compuesto en silvas, sonetos, estro-

[33] La variedad métrica en las cantatas españolas es considerablemente mayor que en las de Metastasio. En éstas las partes recitadas están compuestas en endecasílabos y heptasílabos sueltos y las arias se reducen ordinariamente a estrofas agudas en metro octosílabo o heptasílabo. Una de las primeras cantatas españolas, el *Diálogo de Paris y Elena,* de Eugenio Gerardo Lobo, 1679-1750, presenta en el recitado endechas reales, sextetos alirados, pareados y quintetos de endecasílabos y heptasílabos, y en las arias, quintillas, sextillas y octavillas hexasílabas agudas, estrofas heptasílabas con combinaciones diversas, pareados pentasílabos y estrofa tetrasílaba final, aabbé:cdcdé. *Rivad.,* LXI, 29.

fas sáficas, liras, endechas reales y romances de ocho y siete sílabas.

281. Complementos rítmicos.—Era natural que la reacción neoclásica contra toda complicación métrica creara ambiente poco favorable para el cultivo de los primores del verso. Peralta Barnuevo arrastraba la pesada carga de un retardado barroquismo en su profusión de esdrújulos, afectación sintáctica y acumulación de simetría, paralelismos y repercusiones de rimas: «El Perú le declara clara ara», «Todo el orbe le aclama, clama, ama». José Antonio Porcel componía sonetos sobre los pies forzados de sus catorce palabras finales previamente designadas y Cándido Bonifacio Mora insertaba en los endecasílabos de su necrología de María Lavenant los versos de una seguidilla hecha famosa por la citada actriz.

No sólo a esta clase de artificios, sino a cualquier efecto no común de la rima y del metro, fueron ajenos los versos de autores como García de la Huerta, Jovellanos, Meléndez Valdés, Cienfuegos, Reinoso o Quintana. Un rasgo que se repite como principal complemento de armonía rítmica en la estructura de sus endecasílabos es la división bimembre del verso, casi siempre acompañada de la correspondencia simétrica entre los elementos gramaticales de ambos hemistiquios. La división se produce generalmente después del primer tiempo marcado: «Del claro río sobre el verde margen», Jovellanos; «El aire blando y el silencio mudo», Jovellanos; «Tu voz suave, tu desdén fingido», Meléndez Valdés; «La santa paz, la noble confianza», Quintana; «Eco de vida, manantial de gloria», Quintana; «Te abrí mis brazos, te cedí mi lecho», Nicasio Gallego. En otros casos la cesura ocurre después del apoyo de la sílaba sexta: «La grata soledad, la dulce sombra», Jovellanos; «Oh, monte inquebrantable. Oh, bosque umbrío», Jovellanos; «Los altos coronad, henchid los valles», Quintana; «Perdido suplicar, inútil ruego», Nicasio Gallego.

Aunque con menos frecuencia, la división trimembre imprime la nota característica de su equilibrio impar al movimiento del ritmo: «El tártaro, el lapón, el indio rudo... —es un hombre, es tu imagen y es mi hermano», Meléndez Valdés; «Mi fiebre, mi prisión, mi fin bendigo», Nicasio Gallego; «Pues murió, el sol se puso, deja el monte», J. A. Porcel. En un corto pasaje de *El murciélago alevoso,* de Fray Diego Tadeo González, la expresión insistente de una acción apurada y exhaustiva se subraya mediante varios versos de este tipo: «Te deshagan, confundan y aturrullen».

El ejemplo de Iriarte debe notarse, no sólo porque ensayara una variedad de metros no igualada por ningún otro autor contemporáneo ni anterior a su tiempo, sino por el sentido artístico que, dentro del tono sencillo y familiar de sus fábulas, supo tener por guía al acomodar a cada ocasión el efecto rítmico más adecuado, como se observa en los rápidos tetrasílabos con que describió la inquieta agilidad de la ardilla, en los graves alejandrinos con que representó el solemne toque de la campana y en el movimiento de minué con que hizo conversar al manguito, al abanico y al quitasol. Sin inventar ningún verso que no tuviera precedente en español, contribuyó a restablecer modelos olvidados, a dar vida propia a tipos especiales que hasta entonces no se habían usado de manera independiente y a popularizar sus experiencias por todas las áreas del idioma.[34]

282. Resumen.—El cuadro de conjunto de la versificación en el período neoclásico comprende en general las mismas formas métricas que el del Siglo de Oro, pero las presenta bajo planos y proporciones diferentes. Estrofas y metros que habían desempeñado papel prominente fueron relegados a segundo término, mientras que otros que habían ocupado lugar secundario pasaron a figurar con principal relieve. En gran parte, estas diferencias obedecieron al radical cambio que el teatro efectuó al prescindir de su tradicional polimetría.

El endecasílabo, más cultivado que el octosílabo, se empleó en el teatro y en la poesía grave, con señalada preferencia por el tipo sáfico y en forma principalmente de verso suelto, romance heroico, silva densa y octava real. Entre las estrofas líricas de este me-

[34] En las fábulas de Lafontaine intervienen cuatro tipos de versos correspondientes a los españoles de ocho, nueve, once y catorce sílabas, aparte de algún ocasional y breve pie quebrado. Las de Iriarte incluyen de manera regular y consistente todos los metros comprendidos entre cuatro y catorce sílabas. El mismo autor, subrayando esta circunstancia, enumeró entre metros y estrofas cuarenta tipos distintos en el apéndice que tituló "Género de metros usados en estas fábulas", Tomás de Iriarte, *Obras,* Madrid, 1787, I, 134-136. Han sido descritos por Dorothy Clotelle Clarke, "On Iriarte's versification", en *PMLA,* 1952, LXVII, 411-419.

tro, las más usadas fueron el cuarteto, la lira, el sexteto y la estrofa sáfica.

Muy por debajo de su antiguo dominio, el octosílabo se ejercitó en los romances con más abundancia que en las redondillas, quintillas, décimas y coplas de pie quebrado. La glosa, que había sido una de las formas favoritas del octosílabo en el período anterior, desapareció de la poesía neoclásica.

Los metros cortos, de siete, seis y cinco sílabas, manejados con agilidad y destreza, dominaron por encima del octosílabo en la profusa producción de anacreónticas, cantinelas, endechas y letrillas. Elevaron asimismo su papel los versos de tipo dactílico, emancipados y repetidos en himnos y cantatas.

Se acentuó la restauración del alejandrino y del eneasílabo por inmediata influencia francesa, pero se atendió menos a la adaptación fiel de los modelos extranjeros que a la tendencia nacional, diferenciadora de las modalidades rítmicas comprendidas bajo el tipo común de cada uno de esos versos.

Se abrió amplio camino la octava aguda italiana, divulgada por Metastasio. De sus varias combinaciones de seis o más versos, se dio preferencia a la octava simétrica, abbé : cddé. Se usó principalmente en la poesía cantada y se compuso en toda clase de metros.

Desde fines del siglo XVIII abundaron las iniciativas en favor de una mayor libertad en la construcción de estrofas líricas al arbitrio del poeta. Entre los poetas más inclinados a este movimiento se distinguieron los andaluces Arjona, Reinoso, Maury y Lista.

El empleo de metros y estrofas de distinto tipo dentro de la misma obra, excluido del teatro y del poema académico, se practicó en el drama lírico y en los géneros menores de las fábulas, tonadillas y cantatas. Desde principios del siglo XIX, empezó a extenderse también al poema ordinario.

Sobrevivió la forma del villancico, aplicada, sobre todo, a la letrilla satírica. Rara vez se produjo la reaparición del zéjel y menos la del cosante. Fue extensamente cultivado el romance en verso endecasílabo, en octosílabo y en metros menores. Llegó a su plenitud la seguidilla.

La austeridad métrica recomendada por Luzán tuvo como principales partidarios a Jovellanos, Meléndez Valdés, García de la Huerta, Forner y Quintana. En varias ocasiones Iriarte y Moratín

se alejaron de aquella disciplina. Con los poetas prerrománticos se restableció el culto de la rima consonante y de la estrofa.

Desde el punto de vista rítmico, los poetas, durante todo el período, procedieron con claro y seguro dominio de la forma del verso, como si la crisis de la rima y del mecanismo estrófico hubiera sido compensada por un reforzado interés en la elaboración del ritmo.

ROMANTICISMO

283. ANTIPRECEPTISMO.—En 1838, al dedicar el segundo volumen de sus versos a Donoso Cortés y Pastor Díaz, decía Zorrilla que en lo relativo a las formas métricas usadas en sus composiciones sólo atendía a la inspiración del momento, «sin seguir más escuela que mi propio capricho». Tal declaración, de tono semejante a las que habían anunciado la aparición del romanticismo en otros países, parecía predecir un profundo cambio en la versificación. En realidad era una mera protesta contra las normas neoclásicas concernientes a la uniformidad métrica del poema, normas que en la fecha indicada eran aún predicadas rigurosamente en España por Gómez Hermosilla.

A lo largo del período anterior, la lírica cantada se había mantenido independiente de la referida disciplina. En alguna ocasión, la diversidad de metros y estrofas se había aplicado también al poema narrativo. La poesía romántica venía a desarrollar esta práctica, aplicándola principalmente a su nuevo género de cuentos o leyendas en verso. El teatro, con excepción de los dramas líricos y de los construidos a semejanza de las comedias del Siglo de Oro, mantuvo su versificación dentro de límites próximos a los observados en las obras neoclásicas.

Desde el primer momento, la tendencia grave, apasionada y dramática del romanticismo mostró predilección por los metros largos, las rimas sonoras y las estrofas plenas. Se prolongaron durante mucho tiempo los ritmos que en el primer cuarto de siglo habían resonado en todo el país con las letras de las cantatas y de los himnos patrióticos. Al papel del endecasílabo se sumó el del amplio alejandrino que desde hacía tiempo venía insistiendo en su reaparición. Pasaron de moda los ingenuos romancillos de las anacreónticas, endechas e idilios pastoriles.

Entraba el verso en una época en que el poeta iba a disponer de plena libertad para ejecutar sus iniciativas. La teoría común se limitaba a recordar las enseñanzas de Lista y Bello, maestros

que habían sabido atenuar la rigidez de la preceptiva neoclásica con la comprensiva evolución de su propio ejemplo. El libro de Coll y Vehí, *Diálogos literarios*, varias veces editado desde 1866, ofrecía en claro y sugestivo estilo, una fina interpretación de la naturaleza del verso y de las condiciones, variedades y aptitudes de los principales metros. Un factor que no podía menos de hacer sentir su influencia era el fuerte impulso con que en este tiempo vino a contribuir al desarrollo de la métrica española el esfuerzo de los poetas hispanoamericanos. [1]

ENDECASÍLABO

284. SONETO.—No rectificó el soneto la reducción de frecuencia que había sufrido en el período neoclásico, aunque la mayor parte de los poetas románticos escribieran sonetos en alguna ocasión. Son escasos los que se hallan entre las poesías del Duque de Rivas y Espronceda. Los compusieron en mayor número Bermúdez de Castro, la Avellaneda y el mexicano José Joaquín Pesado. Se abstuvieron de practicar esta forma métrica Echeverría, Mármol, Arolas, Bécquer y Rosalía de Castro. Zorrilla, que de ordinario cultivó poco el soneto, tradujo algunos del italiano y compuso una serie poemática de ocho bajo el título de *Roma y Cristo*. Otras dos series de esta especie, de trece sonetos cada una, escribió Núñez de Arce, tituladas *En el crepúsculo vespertino* y *El último día del Paraíso*. Se mantuvo de manera uniforme el orden tradicional de las rimas en los cuartetos y tercetos.

285. ESTANCIA.—La estancia renacentista, en su propia forma clásica, continuó la línea de descenso ya bien acusada en el período anterior. El antiguo y repetido modelo abCabC:cdeeDfF fue

[1] Autores mencionados con más frecuencia: Duque de Rivas, 1791-1865; José Joaquín Pesado, 1801-1861; Juan Arolas, 1805-1849; Esteban Echeverría, 1805-1851; Juan Eugenio Hartzenbusch, 1806-1880; José Espronceda, 1808-1842; Nicomedes Pastor Díaz, 1811-1863; Antonio García Gutiérrez, 1813-1884; Gertrudis Gómez de Avellaneda, 1814-1875; Salvador Bermúdez de Castro, 1814-1883; José Zorrilla, 1817-1893; Ramón de Campoamor, 1817-1901; José Mármol, 1817-1871; José Eusebio Caro, 1817-1855; Rafael Pombo, 1833-1912; Gaspar Núñez de Arce, 1834-1908; Gustavo Adolfo Bécquer, 1836-1871; Rosalía de Castro, 1837-1885.

empleado por el Duque de Rivas en su *Lamento nocturno*. Otra combinación de igual número de versos, pero con mayor proporción de endecasílabos, sirvió al mismo autor en su oda *Al armamento de las provincias españolas*. Pueden citarse otros ejemplos como el de *La gloria de los reyes*, de la Avellaneda, y *El día de otoño*, de Gabriel García Tassara. En sustitución de la estancia se dio preferencia a combinaciones de cuartetos, quintetos y tercetos, las cuales pueden ser consideradas como estrofas compuestas más que como verdaderas estancias, según muestran los esquemas ABbA:CCa, en la poesía *Fe*, de Zorrilla, y ABBa:CDCCD, en *La cruz*, de la Avellaneda. [2]

286. SILVA.—Mantuvo la silva el predominio que había alcanzado sobre la estancia en la poesía neoclásica. El tipo denso, con superioridad de endecasílabos, fue empleado por el Duque de Rivas en sus odas *A la victoria de Bailén*, *A la victoria de Arapiles* y *Napoleón destronado*. Zorrilla aplicó este mismo tipo de silva en diversas poesías de sus libros *Granada*, *La flor de los recuerdos* y *Ecos de las montañas*. Fue la forma ordinaria adoptada en las reflexiones de carácter filosófico, como *Dios y el hombre*, de la Avellaneda; *Las nubes*, de Mármol, y *Al Tequendama*, del colombiano José Joaquín Ortiz. Ejemplos de recargada silva, con exclusión del heptasílabo y con apretado enlace de rimas son *La duda*, *Maruxa* y *Hernán Lobo*, de Núñez de Arce. Al tipo medio o ligero, con relativa superioridad de heptasílabos y mayor soltura en períodos y rimas, corresponden el *Himno al sol*, de Espronceda; *A la luz*, de Campoamor; *La tarde*, del ecuatoriano Julio Zaldumbide, y *El zentzontle*, del mexicano José Rosas Moreno. [3]

[2] La estrofa formada por dos cuartetos y un pareado intermedio, ABAB:CC:DEED, de la cual se sirvió Víctor Hugo en *Buonaparte* y en otros poemas, fue aplicada por Zorrilla en *Horizontes* y en *Impresiones de la noche*. Décimas endecasílabas, sobre el modelo de las octosílabas, ABBA:AC:CEEC, aparecen en una composición de José C. Bruna en *Corona poética en honor de Gabriel G. Tassara*, Sevilla, 1877. El mexicano José Joaquín Pesado, en sus *Consejos de un padre a su hija*, utilizó una estancia de diez versos pareados, AaBBCCddEE.

[3] La silva de endecasílabos se halla en escenas de *El trovador*, *El paje* y *Samuel*, de García Gutiérrez, y en *Helena*, de Bretón de los Herreros. La de endecasílabos y heptasílabos, poco frecuente en el teatro, sirvió a la Avellaneda en escenas del drama *Baltasar*, y a Tamayo y Baus en su *Juana de Arco*. Más que silvas propiamente dichas, las s

287. Octava real.—Aumentó la octava real el nivel de su representación en toda clase de géneros de la poesía grave. El Duque de Rivas la empleó en los cantos de *El paso honroso,* en los capítulos del poema *Florinda* y en la égloga *Adelfa;* Espronceda, en *Pelayo,* en pasajes de *El diablo mundo* y en el *Canto a Teresa;* Zorrilla, en gran parte de *Granada;* Campoamor, en *Colón,* y Núñez de Arce, en *La última lamentación de Lord Byron.* Con análoga abundancia figura en poemas hispanoamericanos como *La revelación,* del mexicano José Joaquín Pesado; *El Perú,* del peruano Felipe Pardo Aliaga; *El campanario,* del chileno Salvador Sanfuentes, y *Hacia el Plata* y *A Buenos Aires,* del argentino Mármol.

288. Octava aguda.—Formada sobre el molde general de las estrofas agudas, la octava endecasílaba de tal tipo, ABBÉ:ACCÉ o ABBÉ:CBBÉ, compitió con la octava real, sobre todo en los poemas no específicamente épicos. Fue divulgada entre 1835 y 1840 por *El crepúsculo de la tarde, La noche, La cruz, La libertad* y otros poemas de Bermúdez de Castro, de cuyo nombre se le llamó *bermudina.* Contribuyeron a su difusión las leyendas de Zorrilla, en las que desempeña papel importante. La armonía de sus dos semiestrofas se acomoda a la expresión lírica más suavemente que la octava rima, de ordinario realzada por el efecto de su pareado final. De la expansión de la octava aguda por América dan testimonio varios cuadros de *La Diamela,* de Echeverría; *Angelina,* de Rafael Pombo, y *Las tardes de abril,* del guatemalteco Juan Diéguez. La variedad con heptasílabos agudos en lugar de los endecasílabos cuarto y octavo, ABBé:CDDé, sin la taracea interior con que la había anticipado Arjona, fue hecha famosa por Pastor Díaz en *La mariposa negra.* Utilizaron asimismo esta variedad Bermúdez de Castro en *La paz;* la Avellaneda, en su *Elegía I;* Mármol, en partes de su canto *Al Brasil,* y el boliviano Ricardo José Bustamante, en su *Preludio al Mamoré.*

289. Octava llana.—La octava endecasílaba de semiestrofas terminadas en heptasílabos llanos, ABBc:DEEc, aparece en *Los*

ries de endecasílabos de Zorrilla son conjuntos libres y mezclados de cuartetos, quintetos y octavas en pasajes de sus dramas *Sofronia* y *El molino de Guadalajara.*

amores de Semíramis, de Arolas, y en la segunda parte de *Amor y orgullo,* de la Avellaneda. Apenas se han registrado ejemplos de esta variedad llana en endecasílabos plenos. Zorrilla se sirvió de una octava endecasílaba llana con sólo tres rimas, ABAB: CBCB, en la composición *Ira de Dios.* La combinación aBBA: cCdD, usada por Bermúdez de Castro, fue repetida por Zorrilla y García de Quevedo en la terminación del poema *María.*

290. Sexta rima.—En su forma regular, ABABCC, la sexta rima aparece en pasajes de la leyenda de *El caballero de la buena memoria,* de Zorrilla, y en los *Cantos de Netzahualcoyotle,* de José Joaquín Pesado. La misma estrofa con el primer verso heptasílabo, se halla en la oda *La poesía,* de Avellaneda. La variante AABCBC, con el pareado al principio, fue aplicada por Pesado a la parte de la serenata en *Escenas del campo y de la aldea en México.* Otra variante en que los cuatro primeros versos riman a manera de cuarteto, ABBACC, figura en el canto octavo del poema colombiano *Gonzalo de Oyón,* de Julio Arboleda. El Duque de Rivas dio carácter sáfico a esta misma especie de sexteto, componiéndolo en endecasílabos acentuados en cuarta y octava y terminándolo con pentasílabo, ABBACc, en la poesía *Pobre Lucía.* Núñez de Arce empleó en sus *Estrofas* sextetos de endecasílabos llanos de ritmo común con variable orden de rimas en que se evita precisamente la terminación pareada.

291. Sexteto-lira.—Fueron tan numerosas como en el período anterior las combinaciones de seis versos endecasílabos y heptasílabos con pareado final. El esquema aBaBcC, tan frecuente en el Siglo de Oro, lo usó el Duque de Rivas en una composición dirigida al Conde de Noroña y, con ligera modificación, abABcC, en el segundo acto de *Don Álvaro.* La variante AbBaCC se halla en *Las fuentes del Prado,* primera poesía conocida de Zorrilla, fechada en 1831. Ventura de la Vega empleó la forma AbCdeE en su poesía *A don Alberto Lista,* semejante a ABCDeE de *La Historia,* de Echeverría.

292. Sexteto agudo.—La forma de semiestrofas correlativas en endecasílabos plenos, ABÉ:ABÉ, se encuentra en pasajes del *Canto del peregrino,* de Mármol. Con heptasílabos agudos, ABé: ABé, aparece en *El ángel del Señor* y en otras composiciones de

Arolas. José Joaquín Pesado adoptó la modalidad AAé:BBé en su *Invocación al dios de la guerra.* Las variantes ABÉ:ABÉ y AaÉ:BbÉ, además de algunas de las anteriores, fueron usadas por Echeverría en *La cautiva* y en *El ángel caído.* Arolas introdujo una mayor modificación dividiendo la estrofa en una parte con cuatro endecasílabos y otra con un endecasílabo y un heptasílabo, ABAÉ:Bé, con lo cual logró eficazmente subrayar el sentido de la repetida exclamación final:

> Sobre pupila azul con sueño leve
> tu párpado cayendo amortecido
> se parece a la pura y blanca nieve
> que sobre las violetas reposó.
> Yo el sueño del placer nunca he dormido:
> Sé más feliz que yo. [4]

293. Sexteto llano.—Como en el tipo agudo, la forma plena, ABC:ABC o AAB:AAB, fue menos frecuente que la que introducía algún heptasílabo. Fue muy cultivada la variedad anticipada por Maury con heptasílabo en el centro de cada semiestrofa, AaB:CcB, como muestran, entre otros ejemplos, *A un águila,* de Zorrilla; *El árbol de Guernica,* de Avellaneda, y *El monasterio de Piedra, Idilio, La pesca* y otros poemas de Núñez de Arce. Echeverría se sirvió de la variante AAB:CCb al principio de *Elvira o la novia del Plata,* y de AAb:CCb en otros pasajes de la misma obra. Mármol utilizó la disposición inversa, aaB:ccB, en la composición *A las estrellas,* incluida en la quinta parte de *Cantos del peregrino.*

294. Quinteto.—Adquirió el quinteto de endecasílabos plenos una representación que hasta ahora no había tenido. La disposición de las rimas es igual que en las variedades de la quintilla

[4] Entre las variedades del sexteto agudo, alguna vez aparece alterada la correspondencia de medida en los versos de las semiestrofas, como se ve en la combinación Aaé:BBé, usada en *La gota de rocío,* del cubano Rafael María Mendive. Una manera de sexteto de semiestrofas de desigual extensión, semejante al de Arolas, con endecasílabo final y con el quinto verso suelto, ABBÉ:CÉ, se encuentra en la poesía titulada *En el polo,* del colombiano Manuel María Matiedo, en Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas hispanoamericanos,* III, 239.

octosílaba en los quintetos de las poesías de Zorrilla *Al Liceo de Madrid,* 1848, y *El bautismo de Jesús,* y en *Nazaret, La presentación* y otras partes del poema *María.* Del mismo tipo son los quintetos de la elegía *A la muerte de don Antonio Ros de Olano,* de Núñez de Arce. La fórmula AÉAAÉ, con rima aguda en los endecasílabos segundo y quinto, fue usada en *La partida,* del colombiano Arcesio Escobar. El Duque de Rivas, en la poesía *La borrasca,* se sirvió de la forma ABBAb, con heptasílabo final. Utilizaron esta misma variedad José Joaquín Pesado en *Las aztecas* y Vicente W. Querol en *Nochebuena.* El heptasílabo final aparece sustituido por un pentasílabo en *Yo pienso en ti,* del guatemalteco José Batres y Montúfar. José Eusebio Caro, en *Una lágrima de felicidad* y en *La libertad y el socialismo* empleó el citado esquema de rima aguda en los versos segundo y quinto, sustituyendo el último por un heptasílabo y dejando suelto el primero de la estrofa, AÉBBé. El mismo tipo agudo, con leve modificación, AÉAaÉ, en *¿Por qué no canto?,* de Gregorio Gutiérrez González, colombiano como Escobar y Caro.

295. Lira.—Se cultivó la lira en el período romántico con una extensión que no había vuelto a alcanzar desde Fray Luis de León. Recordando sólo algunos ejemplos se pueden citar las odas *A España triunfante,* del Duque de Rivas; *Profecía del Plata,* de Echeverría; *La playa desierta,* de Bermúdez de Castro; *La Anunciación,* de Rafael María Baralt, venezolano, y *El otoño,* de Ramón Isaac Alcaraz, mexicano. El esquema clásico, aBabB, sirvió además de base a numerosas variedades, como aBaaB en *A Roma,* de Zorrilla; aBAaB en *La estatua del Libertador,* de Miguel Antonio Caro; AbaBA en *A un arroyo,* del cubano Rafael María de Mendive, y aBccB, con tres rimas en *Ultimo canto de Safo,* del peruano Clemente Althaus.

296. Cuarteto.—Fue el cuarteto endecasílabo la estrofa más usada en la poesía romántica. La forma de rimas cruzadas, ABAB, predominó sobre la variante ABBA. Se aplicó a toda clase de asuntos, líricos, filosóficos, históricos o novelescos. Produjo modelos perfectos de equilibrio y armonía, como *Fantasía nocturna,* del Duque de Rivas; *Canto del cruzado,* de Espronceda; *La violeta,* de Enrique Gil Carrasco; *Contemplación,* de la Avellaneda; *La noche oscura,* de Mármol, y *La casita blanca,* del venezolano

Cecilio Acosta. Se hizo uso frecuente del cuarteto con rimas agudas en los versos pares, ÁÉÁÉ, según aparece en el *Canto del cosaco* y en otras poesías de Espronceda. Los cuartetos de endecasílabos y heptasílabos se aplicaron, como se venía haciendo desde el siglo XVI, a imitaciones de salmos y a composiciones especialmente líricas. Se encuentra el tipo AbAb en la elegía *A la patria*, de Espronceda; aBaB, en *El bosquecillo*, del ecuatoriano Julio Zaldumbide; aBAB, en *Pereza*, de Zorrilla; AbAB, en *Oración de Matatías*, del cubano Joaquín Lorenzo Luaces, y aBAb, en *Cántico, imitación de salmos*, de la Avellaneda. Bécquer divulgó con sus rimas el cuarteto de impares sueltos y pares asonantes, en toda clase de combinaciones de endecasílabos y heptasílabos: ABCB, AbCb, aBcB, abCB, ÁÉÁÉ, ÁÉBé, etc. Rosalía de Castro dio ejemplo de análoga preferencia por la asonancia. La forma abCb fue empleada por la Avellaneda en su oda *A la luna*, imitación de Byron; AbCb se encuentra en *El nido de cóndores*, del argentino Olegario Víctor Andrade, y en *La fiesta de los muertos*, del ecuatoriano Juan León Mera; ÁÉBÉ, en *La flor del aire*, del argentino Juan María Gutiérrez, y ABCb, en *Viaje de la luz*, del colombiano Joaquín González Camargo.[5]

297. Terceto y pareado.—La tradición del terceto de rima cruzada continuó su papel ordinario en composiciones epistolares y elegíacas, de las cuales son ejemplo la *Epístola a Vargas Ponce*, del Duque de Rivas; la composición análoga, *Desde orillas del Spree*, de Eulogio Florentino Sanz, y la *Elegía a don Diego de Alvear*, de Espronceda. Produjo sus manifestaciones más extensas en los poemas *Raimundo Lulio* y *La selva oscura*, de Núñez de Arce. Una serie de tercetos desligados, con el segundo endecasílabo suelto, heptasílabo final y rima asonante entre este verso y

[5] Del cuarteto endecasílabo con rima aguda en los pares existía el precedente del *Propósito inútil*, de Arriaza. Espronceda introdujo la práctica de dar a la rima aguda de esos cuartetos forma indistintamente consonante o asonante, no sólo en los de metro endecasílabo, sino también en los dodecasílabos y decasílabos y en las estrofas agudas en versos de ocho, siete y cuatro sílabas. Ejemplo de cuartetos endecasílabos con rima aguda asonante o consonante es el *Canto del cosaco*. Apartándose de la práctica general de mantener la variedad de cuarteto, cruzado o abrazado, que se adopta en cada ocasión, doña Gertrudis Gómez de Avellaneda solía mezclar ambas formas en el diálogo de sus dramas, como se ve en *Baltasar*, I, 4, y II, 6, y *Catilina*, I, 9 y 10.

el primero, ABa:CDc:EFe, etc., se halla en *El ave en el mar*, del argentino Juan María Gutiérrez. El pareado endecasílabo fue empleado por Arolas en su extensa leyenda de *El abad Duncario*; por Echeverría, en partes de *El ángel caído*, y por Mármol, en la introducción de *Cantos del peregrino*.[6]

298. Romance heroico.—Mantuvo en las tragedias el papel que el teatro neoclásico le había asignado. Fue adoptado por el Duque de Rivas para su poema *El moro expósito*. Espronceda lo utilizó en *Despedida del patriota griego*; Bermúdez de Castro, en *El pensamiento*, y Zorrilla en numerosas poesías y en su discurso de ingreso en la Academia Española. Entre las numerosas composiciones en que se utilizó en América baste recordar *Invasión americana*, del mexicano Guillermo Prieto; *La garza*, del guatemalteco Juan Diéguez; *Crepúsculo en el mar*, del argentino Mármol, y *Memoria sobre el cultivo del maíz*, del colombiano Gregorio Gutiérrez González.[7]

Al adoptar el cuarteto de endecasílabos y heptasílabos alternos en series uniformes de rima asonante, Bécquer introdujo una nueva modalidad de romance más flexible y menos grave que la heroica. Del orden aBcB se sirvió en «Fatigada del baile», rima XVIII; de AbCb, en «Cuántas veces al pie de las musgosas», LXX; de ABCb, en «No dormía, vagaba en ese limbo», LXXI, y de abCB, en «En la imponente nave», LXXVI. En otras rimas, la unidad del cuarteto y la asonancia permanecen de manera regular,

[6] En la elegía de Espronceda a don Diego de Alvear, la serie de tercetos termina rimando los dos últimos versos entre sí, YZZ, en vez del ordinario cuarteto final, YZYZ. El pareado de endecasílabo y heptasílabo en serie desigual, frecuente en las comedias del Siglo de Oro, fue usado por Zorrilla en *La mejor razón, la espada*, III, 6.

[7] Entre las tragedias románticas en que figura el romance endecasílabo se cuentan *La copa de marfil*, de Zorrilla; *Munio Alfonso*, de Avellaneda, y *La muerte de César*, de Ventura de la Vega. En el campo épico, el romance endecasílabo contaba con el precedente de *Los bereberes*, de García de la Huerta, y *Granada rendida*, de Vaca de Guzmán. A juicio de Menéndez y Pelayo, esta clase de romance "reúne los inconvenientes de la rima perfecta y del verso suelto, sin ninguna de sus ventajas", *Ant.*, XI, 103. El Duque de Rivas explicó en el prólogo de *El moro expósito*, que había elegido esta forma métrica porque siendo susceptible de elegancia y pompa tenía precisamente de común con los romances cortos, verdadera poesía nacional, el peculiar rasgo de la asonancia, castizamente castellano.

pero la disposición de los endecasílabos y heptasílabos no se sujeta a un orden uniforme. La composición se aproxima en estos casos, rimas XXXIV y LXXXIV, al carácter de una especie de silva arromanzada.

299. ENDECASÍLABO SUELTO.—La manifestación más extensa del endecasílabo suelto fue la realizada por Núñez de Arce en *Leyendo el monólogo de Hamlet* y en *La visión de fray Martín*. Zorrilla lo utilizó en pasajes del libro sexto de *Granada;* Echeverría, en *El cementerio;* Hartzenbusch, en *La vuelta del emigrado;* Manuel Fernández y González, en *Elegía por la muerte del actor Latorre,* y el mexicano Ignacio Rodríguez Galván, en *Profecía de Guatimoc.* Fue en todo caso el cultivo del verso suelto en este período menos frecuente que en los períodos anteriores desde el Renacimiento. Ejemplo de su tradición en el campo humanista fue la *Epístola a Horacio,* de Menéndez y Pelayo.

300. ENDECASÍLABO DACTÍLICO.—Los precedentes de este metro, abundantes desde fines del siglo XVII, no recibieron atención de parte de los poetas románticos. No lo recogieron ni aun los autores más inclinados a la experimentación de ritmos distintos, como Espronceda, Zorrilla y la Avellaneda. Su cultivo quedó prácticamente interrumpido, con excepción de la poesía *La Aurora,* debida a la curiosidad métrica de don Sinibaldo de Mas y formada por cuatro cuartetos como el siguiente, *Pot-pourri,* I, 59:

Ya de la aurora las tintas risueñas,
por las campiñas que aljófares bañan,
van alegrando las flores nacientes
con la esperanza del próximo sol.[8]

[8] Don Sinibaldo de Mas, 1809-1868, agudo y culto innovador métrico, a la vez que extravagante polígrafo, expuso su doctrina rítmica en su *Sistema musical de la lengua castellana,* Barcelona, 1832, reeditado en varias fechas y reunido en *Pot-pourri literario,* con los siguientes trabajos: Primera parte, Manila, 1845: 1, Sistema musical; 2, Memoria sobre la empolladura artificial de huevos de gallina en Egipto; 3, L'idéographie. Mémoire sur la posibilité et la facilité de former une écriture générale; 4, Traducción de los cuatro primeros cantos de la *Eneida;* 5, Traducción del *Arte poética de Horacio.* Segunda parte, Madrid, 1846: 1, *Aristodemo,* tragedia, en prosa; 2, *Nicea,* tragedia, en prosa; 3, Poesías líricas (sonetos, romances, sextetos y silvas); 4, Memoria sobre el estado del reino de Grecia, 1834.

301. ESTROFA SÁFICA.—Fue tan abundante como entre los poetas neoclásicos la estrofa sáfica en versos sueltos. La utilizó Javier de Burgos en traducciones de Horacio; Bermúdez de Castro, en *Canto sáfico;* Avellaneda, en *Canto matutino a la Virgen;* Echeverría, en *El túmulo de un joven;* Juan León Mera, en su oda *A la estatua de Bolívar;* Ventura de la Vega, en el himno a Luperco de *La muerte de César,* III, 9; Gumersindo Laverde Ruiz, en *La luna y el lirio* y en *Paz y misterio,* etc. La modalidad plenamente aconsonantada, ABAb, fue usada por Zorrilla en *Ay de mi Alhama,* con repetición de esta exclamación como pentasílabo final de cada estrofa. La Avellaneda rimó sólo los versos pares, ABCb, en una de sus poesías *A la luna* y en la segunda parte de *El desposorio en sueño.* Salvador Sanfuentes, chileno, introdujo la modificación poco afortunada de dar rima aguda al segundo endecasílabo y al pentasílabo final, AÉBé, en un pasaje de su poema *El campanario.*[9]

302. ESTROFA DE LA TORRE.—En su forma ordinaria de endecasílabos sueltos, polirrítmicos, y heptasílabo último, aparece en *El faro de Malta,* del Duque de Rivas. Fue tratada con más frecuencia como estrofa rimada, identificándola con el mero cuarteto quebrado, ABAb, según se ve en la *Canción* de Zorrilla que empieza «Venid a mí, brillantes ilusiones», y en la poesía de la Avellaneda *A Nicomedes Pastor Díaz.* Bécquer adoptó en varias de sus poesías la manera ya anticipada por el cubano Zequeira de reducir la rima a la asonancia de los pares, ABCb. La mezcla de esta estrofa con la sáfica, terminándola en pentasílabo sin cambiar el carácter polirrítmico de sus endecasílabos, fue repetida por

[9] Ventura de la Vega en su himno a Luperco siguió el mismo procedimiento aplicado por Cadalso en su oda *Al Amor,* haciendo que la terminación del segundo sáfico de cada estrofa se repitiera como rima interior en el terceto. El modelo de la estrofa sáfica sirvió de base a la combinación de cuatro endecasílabos de esta clase y un eneasílabo final, con rimas alternas, ABABa, usada por Gumersindo Laverde Ruiz en *A la memoria de mi hermana Luisa,* inserta por Menéndez y Pelayo en "Noticias para la historia de nuestra métrica", *Estudios de crítica literaria e histórica,* Buenos Aires, 1944, VI, 433-434.

Zorrilla en la poesía titulada *Cadena (Obras completas,* Valladolid, 1943, I, 361).

303. Tendencias rítmicas.—La proporción de la modalidad sáfica, dentro del endecasílabo común, descendió de manera general respecto al nivel que había alcanzado en la poesía neoclásica. En *El sol poniente* y en *El faro de Malta,* del Duque de Rivas, la medida de tal variedad, hacia el 37 por 100, se aproxima al equilibrio clásico de la *Epístola moral,* de Fernández de Andrada. El descenso es también apreciable, aunque menor, en *La mariposa negra,* de Pastor Díaz, y en la introducción de *El cantar del romero,* de Zorrilla. Con análoga composición a la de estos textos, en que el elemento sáfico no suele pasar del 45 por 100, el *Canto a Teresa,* de Espronceda, presenta como nota particular el acusado relieve del endecasílabo enfático, acentuado en primera y sexta. Esta enérgica y vehemente especie de endecasílabo, que en algunas composiciones carece de representación y que de ordinario se limita al dos o tres por ciento del conjunto, ocurre en el *Canto a Teresa* muy por encima de esta línea en ejemplos como los siguientes:

Lejos entre las nubes se evapora.
Eco que regaló nuestros oídos.
Tintas sobre la nieve que envidiaron.
Horas de confianza y de delicias.
Hiela mi corazón punzante y frío.
Unico desahogo en tu quebranto.
Nave contra las rocas quebrantada.

La variedad melódica, con tiempo marcado sobre la tercera sílaba, suele alternar en el segundo lugar con el tipo trocaico o heroico, acentuado en segunda y sexta; sus medidas oscilan corrientemente entre el 25 y el 30 por 100. Aumenta notoriamente en las *Rimas* de Bécquer la proporción de la citada forma melódica, cuyo movimiento balanceado y suave caracteriza, sobre todo, las composiciones «Volverán las oscuras golondrinas», LIII; «Como enjambre de abejas irritadas», LXIII; «Cuántas veces al pie de las musgosas», LXX; «No dormía, vagaba en ese limbo», LXXI.

Rasgo saliente fue el uso sistemático del endecasílabo con rima aguda, no sólo en las octavas o sextetos de semiestrofas simétricas

que terminaban en esta clase de consonancia, sino en los rotundos cuartetos con que se subrayaba el ritmo en canciones marciales y relatos dramáticos. Espronceda utilizó este recurso en el *Canto del cosaco,* en la *Canción del mendigo* y en pasajes de *El estudiante de Salamanca,* y Zorrilla lo aplicó con profusión en *Las dos rosas,* en *La azucena silvestre,* y en otras leyendas.[10]

Octosílabo

304. Terceto.—Siguiendo el ejemplo de Iriarte, Hartzenbusch compuso su fábula *El murciélago* en tercetos octosílabos rimados como los endecasílabos, aba:bcd:cdc, etc. Por su parte, Arolas escribió bajo el título de *Trova* otra serie de tercetos en los cuales riman entre sí con consonancia llana los dos primeros versos de cada grupo, en tanto que los últimos se ajustan uniformemente a la misma rima aguda: aaé:bbé:ccé, etc.

305. Redondilla.—El teatro y las leyendas versificadas devolvieron a la redondilla gran parte de la representación que había perdido en el período neoclásico. Se encuentra con frecuencia en los dramas de Zorrilla, García Gutiérrez y Hartzenbusch, así como en las comedias de Bretón de los Herreros y Ventura de la Vega. Arolas la aplicó con exclusión de toda otra estrofa a sus poemas *El cerco de Zamora* y *La favorita del sultán.* Ocupa lugar importante en las leyendas de Zorrilla. Fue menor su papel en la lírica propiamente dicha. Es escasa en las poesías de Espronceda, Tassara y Pastor Díaz y no figura en las de Bécquer. Parece haber sido más cultivada en la lírica hispanoamericana, a juzgar por testimonios como *Montevideo,* de Mármol; *El lago Catemaco,* del mexicano Guillermo Prieto, y *La madrugada,* del cubano José Jacinto Milanés. Su forma ordinaria fue la de rimas abrazadas, abba; Avellaneda se sirvió de la variedad abab en sus poesías *A*

[10] La preferencia general del verso romántico por las formas rítmicas de efecto pleno y acusado parece ser la causa de que los vacilantes endecasílabos con únicos acentos expresos en las sílabas cuarta y décima fueran en los poetas de este tiempo, a partir de principios del siglo XIX, más excepcionales que en los de ningún otro período, según hizo notar P. Henríquez Ureña, "El endecasílabo castellano", en *RFE,* 1919, VI, 154.

mi jilguero, La serenata del poeta, La tumba y la rosa y *La aurora del 8 de septiembre,* y reservó el tipo abba para escenas de sus dramas *Recaredo, Catilina, etc.* [11]

306. Quintilla.—Del mismo modo que la redondilla, la quintilla recuperó en parte el papel que había desempeñado en el teatro del Siglo de Oro e intervino además con frecuencia en las modernas leyendas. Se encuentra, por ejemplo, en *El zapatero y el rey,* de Zorrilla; *El trovador,* de García Gutiérrez; *Recaredo,* de Avellaneda, y *Marcela o cuál de los tres,* de Bretón de los Herreros. Fue más empleada que la redondilla en la poesía lírica. Se registra en composiciones del Duque de Rivas, Bermúdez de Castro, Espronceda, Avellaneda, Echeverría, José Joaquín Pesado, etcétera. Dentro de la ordinaria mezcla de sus combinaciones, cada autor solía usar más o menos variedades dando preferencia a alguna de ellas. Entre las formas que Zorrilla manejó, más numerosas que las practicadas por cualquier otro, se destaca abaab, la cual figura con exclusión de las demás en algunas partes de la leyenda de *El capitán Montoya.* El Duque de Rivas empleó uniformemente el tipo abbab en la poesía *Un gran tormento.*

307. Copla de pie quebrado.—Resurgió en la poesía romántica la copla de pie quebrado, aplicada sobre todo a serenatas y canciones trovadorescas. La forma más corriente fue la de Jorge Manrique, ab*c*:ab*c*, de la cual se sirvieron Espronceda, Zorrilla, Avellaneda, Arolas, Echeverría, Mármol, etc. Se usaron también las combinaciones igualmente antiguas y regulares aa*b*:aa*b* a*ab*:a*ab*, y se practicó además la intervención libre del pie quebrado sin orden definido, como se ve, por ejemplo, en la «Canción a una dama burlada» de la novela *Sancho Saldaña,* de Espronceda. En las *Orientales,* de Arolas, abundantes en diversas combinaciones

[11] Se oponían entre sí la forma normal abrazada de la redondilla, abba, y la cruzada del cuarteto endecasílabo, ABAB. Alguna vez, sin embargo, así como el cuarteto solía presentar la disposición abrazada, ABBA, la redondilla por su parte se componía con rimas cruzadas, abab. La intervención de la rima aguda explica la variedad cruzada, aéaé, en *Don Juan Tenorio,* III, 3. A la misma causa obedecen sin duda las ocho redondillas cruzadas que siguen de cuatro en cuatro en forma de canción a una redondilla repetida, de tipo abba, al principio de la tercera parte de la leyenda *El cantar del romero,* del mismo Zorrilla.

de pie quebrado, es frecuente la octava llana y simétrica, abb*c*:dee*c*. La canción de «La refalosa», en *Paulino Lucero,* de Ascasubi, es una serie enlazada de tercetos quebrados, aa*b*:b*cc*:dd*e*, etcétera. Aunque la medida del quebrado era ordinariamente tetrasílaba, no era raro emplear también la de cinco sílabas, sin relación ni correspondencia con la del verso precedente. [12]

308. Sextilla.—La estrofa dominante en *Martín Fierro,* de José Hernández, es una sextilla octosílaba con el primer verso suelto y los demás ordinariamente aconsonantados, aunque sin eludir enteramente la asonancia, abbccb. Fue relativamente frecuente la sextilla aguda, aaé:bbé, usada, entre otros, por Echeverría en pasajes de *La cautiva.* Una mera modificación de esta estrofa representa la septilla aguda, en la que se añade un octosílabo a la pareja monorrima de la segunda mitad, aaé:bbbé, como se ve en la séptima parte de *La cautiva* y en el *Himno al dolor,* del mismo Echeverría, *Obras,* III, 158-170.

309. Octavilla aguda.—Más usada que ninguna otra estrofa octosílaba en la lírica romántica fue la octavilla aguda, divulgada por las cantatas del período anterior. El tipo más general fue el que dejaba sueltos los versos primero y quinto, abbé:cddé, a la cual corresponden los famosos retratos de don Félix de Montemar, en *El estudiante de Salamanca,* de Espronceda, y de Margarita la Tornera, en la leyenda de Zorrilla. Se hizo también abundante uso de la variedad con todos los versos rimados, abbé:accé, empleada entre otros por Echeverría en la parte cuarta de *La cautiva,* por Gabriel García Tassara en su *Himno al Mesías,* y por el chileno Salvador Sanfuentes en pasajes de *El campanario.* Alguna vez el verso suelto pasaba a segundo lugar y los rimados aparecían

[12] La *Serenata,* de Espronceda, consta de coplas dobles de pie quebrado a la manera usada en la gaya ciencia. La particularidad que distingue las de Espronceda consiste en situar en cada copla la variedad ab*c*:ab*c* seguida de aa*b*:aa*b* y en terminar las cinco estrofas dobles con el mismo "Yo te adoro". La forma ab*c*:ab*c* se halla en la comedia de Zorrilla *Vivir loco y morir más,* I, 6, con pie quebrado uniformemente pentasílabo, lo mismo en los casos en que cabría suponer sinalefa entre este verso y el octosílabo anterior que en aquellos otros en que las consonantes finales o iniciales impiden tal enlace. Bretón de los Herreros hizo el quebrado trisílabo al final de las coplas mixtas, abba:cde*c*d*e*, en *Marcela o cuál de los tres,* II, 2.

en orden alterno, abaé:cdcé, según se ve en *Toledo*, de Zorrilla, y en otros casos. El teatro no solía emplear la octavilla aguda sino en números cantables como el himno del drama *Baltasar*, II, 4, de la Avellaneda, y el coro de *Saúl*, III, 1, de la misma autora, o en pasajes líricos, como la carta de don Juan a doña Inés en *Don Juan Tenorio*, III, 3, de Zorrilla. Una alteración de la simetría de la estrofa, según el esquema ababé:ccé, practicado por Echeverría en *Al corazón*, reapareció con ligero cambio, aabbé:ccé, en la rima XXVIII de Bécquer: «Cuando entre la sombra oscura».

310. DÉCIMA.—En el campo de la poesía culta, la décima tradicional rehabilitó en parte su antiguo prestigio con ejemplos como los del Duque de Rivas en *La maledicencia* y *A un arroyo;* los de Zorrilla en sus comedias *Vivir loco y morir más*, II, 1; *Más vale llegar a tiempo*, I, 3; *Ganar perdiendo*, etc., y los de los poemas *El vértigo* y *Miserere*, de Núñez de Arce. Contribuyó a renovar la popularidad de esta estrofa la conocida poesía *Al dos de mayo*, de Bernardo López García. La tradición de la décima fue continuada en América por el colombiano Rafael Pombo, el venezolano Juan V. Camacho y otros poetas. No ganó la adhesión de Espronceda ni de Bécquer y fue poco cultivada por Arolas, Echeverría, la Avellaneda y Mármol. Es frecuente en los poemas de Ascasubi, mientras que sólo figura con un ejemplo en *Martín Fierro*.[13]

Contó con algunos partidarios la décima aguda, de disposición semejante a la de la octava. El esquema aabbé:ccddé, empleado por el Duque de Rivas en pasajes de *La azucena milagrosa*, fue seguido por Zorrilla en parte de su poema *Fe* y por Mármol en

[13] La métrica del poema de José Hernández fue estudiada en capítulo especial por Eleuterio F. Tiscornia, *La lengua de Martín Fierro*, Buenos Aires, 1930, págs. 283-287. Entre los poemas en décimas hispanoamericanos se destacan *La hora de tinieblas*, de Rafael Pombo, y el *Santos Vega*, de Rafael Obligado. Las décimas de *Don Juan Tenorio*, IV, 3, en la quinta del Guadalquivir, con el esquema abba:aé:éccé, forman una letrilla en que todas las estrofas terminan repitiendo el mismo verso. Bermúdez de Castro se sirvió en un pasaje de *El cenobita* de una décima compuesta de dos redondillas y un pareado intermedio, abab:cc:deed, análoga a la décima endecasílaba de Zorrilla en *Horizontes* y en *Impresiones de la noche*. Rosalía de Castro simplificó la décima reduciendo la rima a la mera asonancia de los versos pares.

Destellos del dolor. Echeverría introdujo este mismo modelo con leves cambios en algunas secciones de *La cautiva*. Sobre estas mismas líneas, Juan María Gutiérrez, argentino, hizo terminar las estrofas en quebrados llanos e introdujo en los octosílabos de cada semiestrofa la particularidad de rimar el primero y tercero como consonante y el segundo y cuarto como asonantes, ababc:dedec, en su poesía *Los espinillos*, 1843.

311. DUODÉCIMA.—Entre las estrofas de *La azucena milagrosa*, el Duque de Rivas hizo figurar una duocécima aguda de mitades simétricas, con los versos pares rimados y los impares sueltos, abcbdé:fghgjé. El chileno Domingo Arteaga Alemparte, hizo también consonantes los versos impares, sin dejar suelto más que el quinto de cada semiestrofa, al cual aplicó terminación esdrújula, en su *Oda al amor*, ababcé:dfdfgé. El mismo orden, con extensión de la rima a todos los versos, ababbé:cdcddé, aparece en la poesía *A la patria*, de Núñez de Arce.

312. SILVA OCTOSÍLABA.—De nuevo se repitió el ensayo de la silva de octosílabos intentada en varias ocasiones desde el siglo XV. Series de versos sin orden regular, aunque no liberados enteramente de la influencia de las estrofas, se hallan en la introducción de *El Diablo Mundo*, de Espronceda; en pasajes del poema *Juventud*, de Zorrilla, y en la parte quinta de *La cautiva*, de Echeverría. Los octosílabos fluyen con mayor libertad, rimados o sueltos, exentos de la inclinación habitual a los moldes tradicionales, en las impresiones recogidas a modo de reportaje bajo el título de *A escape y al vuelo*, por Zorrilla.

313. EPIGRAMA.—La forma habitual del epigrama de doble redondilla fue cultivada principalmente por Bretón de los Herreros, Mesonero Romanos, Juan Martínez Villegas y Ventura Ruiz Aguilera. Al lado de esta especie se hizo también uso del epigrama reducido a una simple cuarteta, redondilla, quintilla o seguidilla. Las doloras y humoradas de Campoamor, de fondo epigramático, con implicaciones más o menos filosóficas o sentimentales, introdujeron mayor variedad de formas acudiendo con frecuencia al endecasílabo y al heptasílabo combinados en cuartetos o pareados.

314. Ovillejo.—Sabido es que en el período neoclásico continuaba presente el recuerdo de los ovillejos del Siglo de Oro. Por transmisión inmediata o acaso por sugestión particular de los modelos de Cervantes en *La ilustre fregona* y en *Don Quijote,* Zorrilla incluyó doce composiciones de esta especie en el acto II, escenas 6, 7 y 11, de *Don Juan Tenorio.*

315. Glosa.—Conservada en las esferas semicultas de la poesía hispanoamericana, la glosa se practicaba sin duda con mayor frecuencia de la que se deduce de su escasa representación en las colecciones literarias. De la glosa regular, compuesta de redondilla y cuatro décimas, se encuentran ejemplos entre las poesías del argentino Domingo de Azcuénaga y del cubano Miguel Teurbe Tolón.

316. Octosílabo trocaico.—Junto al uso general del octosílabo polirrítmico, la modalidad trocaica, que había empezado a manifestarse con carácter independiente a fines del período anterior, ensanchó su papel con las cuartetas agudas con rima interior de la poesía *A Matilde,* de Espronceda; con el romance de *La aurora del 8 de septiembre,* de la Avellaneda; con las octavillas agudas de *El fuego fatuo,* del cubano Ramón Palma; con el romance *El hacha del proscrito,* del colombiano José Eusebio Caro, y con diversas combinaciones en pasajes cantables de *El grumete, La cacería real* y *El capitán negrero,* de García Gutiérrez. Se distinguen estas poesías por su sello común de lirismo; es probable que entre ellas no fueran sólo las de García Gutiérrez las destinadas al canto.

317. Tendencias rítmicas.—Testimonios elocuentes muestran que la elaboración del octosílabo en la poesía romántica llegó al punto más avanzado en lo que se refiere a la nivelación de sus elementos rítmicos. La variedad trocaica cesó de ejercer sobre las demás modalidades el prolongado dominio de que había disfrutado, favorecida no tanto por sus condiciones musicales como por su origen literario. Sin llegar a la discriminación de tales elementos, cada uno fue situado de manera general en el nivel correspondiente según el carácter de la composición. Mantuvo su ventaja la referida variedad trocaica en poesías predominantemente líricas, como se observa en las canciones de Espronceda y

Arolas. El tipo mixto, con su doble realización, se eleva al primer lugar en las composiciones narrativas. Por su parte, el dactílico aumenta asimismo su proporción por encima del trocaico en las narraciones dramáticas.

Dentro de este último género poético, la representación de cada tipo rítmico en la suma de octosílabos de los relatos del Duque de Rivas titulados *La vuelta deseada, El sombrero* y *Un castellano leal* corresponde a las siguientes cifras: mixto, 35,9 por 100; dactílico, 33,9; trocaico, 30,2. En composiciones análogas de Zorrilla, *La sorpresa de Zahara, El capitán Montoya* y *El escultor y el duque,* las proporciones respectivas son: mixto, 41,4; dactílico, 32,2; trocaico, 26,4. El papel principal del tipo mixto se advierte asimismo en los dos primeros romances histórico-narrativos de la serie de *Alfonso el Sabio,* de la Avellaneda: mixto, 38,8; trocaico, 33,8; dactílico, 27,4. Como reflejo del carácter más lírico que épico de los poemas *La cautiva, La guitarra* y *El ángel caído,* de Echeverría, contrastan con las cifras anteriores los resultados que se obtienen del examen de las primeras partes de las citadas obras: trocaico, 44,5; dactílico, 28,2; mixto, 27,3.

Es poco lo que predomina el trocaico en los octosílabos de Bécquer: trocaico, 38,5; mixto, 35,4; dactílico, 26,1. La honda emoción del poeta parece haber hallado correspondencia en el movible giro de las líneas del ritmo. También Espronceda, aunque en la canción *A Matilde* aplicara intencionalmente la modalidad trocaica, utilizó de ordinario el octosílabo con una viva mezcla de tipos que sugiere impaciente tensión hasta en las coplas de pie quebrado de la serenata de Delio. Fácil es de notar el efecto con que la variedad dactílica sirvió al autor para subrayar en la terminación de las frases la arrogancia de don Félix y el despecho de don Diego en el dramático diálogo de *El estudiante de Salamanca:* Don Félix: «—A estar aquí la jugara—a ella, al retrato y a mí». Don Diego: «—Bien, don Félix, cuadra en vos—esa insolencia importuna». Don Félix: «—Téngala Dios en su gloria». Don Diego: «que toda tu sangre apenas—basta mi sed a calmar».

318. Hexámetro.—La imitación del hexámetro fue practicada por el culto humanista Sinibaldo de Mas en la traducción del principio de la *Iliada:* «Canta del pélida Aquiles, oh Musa, la ira funesta — que al campo acheo causó daños tan grandes y tantos». Aunque en el sistema de dáctilos y espondeos cuantitativos que el autor aplicaba no se atendía de manera directa al acento, el hecho es que sus hexámetros no dejan de sonar con nobleza y gravedad, como muestra el siguiente ejemplo de su *Sistema musical (Pot-pourri,* 45):

Préstame, blanda Musa, el encanto aquel melodioso,
el fuego ardiente, el hechizo, el sacro cántico dulce
que un día, del Xanto célebre, del sesgo Meandro,
diera a las riberas grande fama, póstumo nombre.

Años más tarde, el colombiano José Eusebio Caro compuso en hexámetros su poesía *En alta mar,* y otras dos más, *La gloria y la poesía* y *Eterno adiós,* en hexámetros y endecasílabos. La composición de los hexámetros de Caro, fundada en el principio del acento, vino a dar resultados rítmicos semejantes a los obtenidos por Sinibaldo de Mas, según puede verse por los versos con que empieza *En alta mar:*

Céfiro, rápido lánzate; rápido empújame y vivo;
más redondas mis velas pon; del proscrito a los lados,
haz que tus silbos susurren dulces y dulces suspiren;
haz que pronto del patrio suelo se aleje mi barco.

319. Dístico.—Sinibaldo de Mas, como Lista, ensayó el dístico elegíaco, compuesto de hexámetro y pentámetro. En la construcción del pentámetro sumó los cinco apoyos requeridos mediante la unión de un hexasílabo y un heptasílabo, observando al mismo tiempo el contraste entre la terminación adónica del hexámetro y la trocaica del pentámetro. Su composición *A la inestabilidad de las cosas humanas* consta de ocho dísticos como los dos siguientes, *Pot-pourri,* 47-48:

Las suaves aromas tornan del abril floreciente,
el azahar y lirio, la rosa y aura leve;
mas huirán súbitos y sólo quedaránnos en cambio
de enero los vientos, la cruda nieve fría.

320. Octodecasílabo.—Resulta de la suma de dos eneasílabos. Fue empleado por Rosalía de Castro en una poesía en pareados asonantes de su libro *En las orillas del Sar.* Los hemistiquios corresponden uniformemente a la modalidad trocaica del eneasílabo, acentuada en cuarta y octava: «Su ciega y loca fantasía corrió arrastrada por el vértigo». Repert. 71.

321. Heptadecasílabo.—Como metro equivalente al hexámetro cultivó don Sinibaldo de Mas un heptasílabo compuesto cuyos hemistiquios son generalmente de 7-10 sílabas y a veces de 5-12, 6-11, 8-9 y 9-8. En la combinación predominante, de 7-10, el segundo hemistiquio presenta en la mayor parte de los casos la forma de un decasílabo dactílico. Empleó el citado autor este metro en un *Fragmento épico,* de 69 versos, y en la traducción de los cuatro primeros cantos de la *Eneida,* 2.983 hexámetros en el original y 2.619 en la traducción. Sostenía Mas, no sin fundamento, que tal metro cabía propiamente dentro del genio de la lengua y se acomodaba con dignidad al tono épico. Su esforzado ensayo, ignorado entre sus contemporáneos, fue recogido más tarde entre las experiencias del modernismo. Dan idea de la forma y carácter de este metro los siguientes versos con que empieza el *Fragmento épico (Pot-pourri,* 82-83):

Lleno está de zarzales y peñascos el tétrico suelo;
un hondo precipicio por un lado amedrenta la vista;
por otro hasta las nubes soberbio sube un hórrido monte;
delante el océano su grave majestad representa.

322. Hexadecasílabo dactílico.—Consta de dos sílabas iniciales en anacrusis y cuatro cláusulas dactílicas, más la final. La Avellaneda terminó la escala métrica de su *Noche de insomnio y el alba* con dos cuartetos en esta clase de verso: «Y encendida mi mente inspirada con férvido acento». Como advirtió Coll y Vehí refiriéndose a estos ensayos en sus *Diálogos literarios,* el procedimiento podía aplicarse del mismo modo a medidas de mayor nú-

mero de cláusulas. No hay motivo para atribuir a la autora el propósito de emplear tales versos en composiciones extensas, donde evidentemente hubieran resultado monótonos. Repert. 64.

323. HEXADECASÍLABO POLIRRÍTMICO.—Lo constituyen dos octosílabos en que se mezclan indistintamente las variedades rítmicas de este metro. Fue utilizado por Rosalía de Castro en varias poesías, unas veces con asonancia monorrima en toda la composición, otras en series monorrimas de desigual número de versos y otras en forma de sextetos AAB:CCB: «Dicen que no hablan las plantas, ni las fuentes, ni los pájaros». Del mismo metro, evocador del antiguo pie de romance, se sirvió el venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde en su traducción de *El cuervo,* de Edgar Allan Poe. Repert. 66.

324. PENTADECASÍLABO DACTÍLICO.—Coincide en todos sus rasgos con el hexadecasílabo dactílico, sin otra diferencia que la de llevar una sola sílaba en anacrusis. Once cuartetos en esta clase de verso forman la poesía *Soledad del alma,* de la Avellaneda, y otras dos estrofas análogas figuran en la escala métrica de *Noche de insomnio y el alba,* de la misma autora: «Qué horrible me fuera, brillando tu fuego fecundo». Repert. 59.

325. PENTADECASÍLABO COMPUESTO.—Entre las varias tentativas métricas de Sinibaldo de Mas, figura un verso de quince sílabas con la primera en anacrusis y siete cláusulas bisílabas de uniforme ritmo trocaico. El verso puede considerarse en general como conjunto de un heptasílabo y un octosílabo, aunque en algunos casos la sinalefa que se produce precisamente en la sílaba séptima indica que el metro pudo ser concebido como unidad simple, sin división de hemistiquios. Lo empleó el autor en los 179 versos de su traducción del *Arte poética,* de Horacio; en varios pasajes de una de sus églogas, en los que dialogan los pastores Elpino y Meliso, y en un fragmento lírico, al que corresponden los siguientes versos, *Pot-pourri,* 56:

¿Por qué a turbarme vienes entre sueños engañosa
si me despierto luego y más maldigo de mi suerte?
¿Por qué entre sombras sólo y tan de lejos he de verte
que se me acaba el alma de transida y afanosa
y para mí la vida ya no es vida sino muerte?

326. ALEJANDRINO TROCAICO.—A mediados del siglo XIX, el alejandrino alcanzó extenso cultivo en España y América. El tipo rítmico observado de manera más general fue el trocaico, con apoyos en las sílabas segunda y sexta de cada hemistiquio. Diferenciábase este alejandrino del francés en evitar la mezcla de variedades rítmicas, en terminar uniformemente el primer hemistiquio en palabra llana y en admitir que tal terminación se cerrara con vocal o consonante cualquiera que fuera el principio del hemistiquio siguiente. Sus estrofas principales fueron el cuarteto agudo, AÉAÉ; el sexteto agudo, AAÉ:BBÉ, y la octava de este mismo tipo, ABBÉ:CDDÉ.

Como se ha visto, el alejandrino trocaico se había ya definido en el siglo XVI con una canción de la *Diana,* de Gil Polo, la cual pudo influir en Lista al componer *El deseo,* 1822. La primera composición de Zorrilla en alejandrinos fue la titulada *A María,* 1838. La escasa vacilación que alteraba la uniformidad del ritmo en la poesía de Lista desapareció en la de Zorrilla. Sirvió de norma la acentuación trocaica de esta composición a todas las que Zorrilla escribió después en verso de catorce sílabas. A la misma práctica se adhirió, aunque con rigor menos estricto, Bermúdez de Castro en sus poemas *Toledo* y *Un baño en el Tajo.* Siguieron tal ejemplo entre los poetas hispanoamericanos, el argentino Mármol, el colombiano Julio Arboleda y varios otros. Una de las composiciones alejandrinas de Zorrilla que más contribuyeron a la divulgación de la indicada variedad rítmica fue la conocida con el título de *Las nubes,* la cual forma parte de la leyenda *Las píldoras de Salomón,* y empieza con el siguiente cuarteto:

¿Qué quieren esas nubes que con furor se agrupan
del aire transparente por la región azul?
¿Qué quieren cuando el paso de su vacío ocupan
del cenit suspendiendo su tenebroso tul?

327. ALEJANDRINO DACTÍLICO.—Consta esta variedad ya citada de dos hemistiquios con apoyos rítmicos en sus respectivas tercera y sexta sílabas. Presenta sólo tres sílabas en el período rítmico en lugar de las cuatro correspondientes al tipo trocaico y sitúa dos sílabas en anacrusis en vez de una. Se había manifestado antiguamente de manera ocasional en algunas estrofas de la cua-

derna vía. Aparece el alejandrino dactílico, empleado de propósito por primera vez como modalidad independiente, en una poesía en pareados del libro *En las orillas del Sar,* de Rosalía de Castro:

Ya no mana la fuente, se agotó el manantial;
ya el viajero allí nunca va su sed a apagar;
ya no brota la hierba ni florece el narciso,
ni en los aires esparcen su fragancia los lirios. [14]

328. Alejandrino polirrítmico.—Menos cultivado que el de tipo trocaico fue el alejandrino polirrítmico a la manera medieval, restablecido en el siglo anterior por Trigueros e Iriarte. Tenía de su parte esta clase de alejandrino su mayor semejanza con el ejemplo del verso francés. Es evidente que se tuvo presente tal ejemplo en los casos en que se le utilizó, frente al dominio más generalmente extendido de la variedad trocaica. En pasajes de *El ángel caído* y de otros poemas, Echeverría empleó el alejandrino trocaico; el tipo polirrítmico lo ensayó, aunque sin entera decisión, en su oda *A la legión francesa.* En estrofas de *Noche de insomnio y el alba* y de la poesía *Al mar,* Avellaneda se sirvió del trocaico, pero aplicó el polirrítmico a su traducción de la oda *A Polonia,* de Víctor Hugo. Juan María Gutiérrez hizo uso del tipo trocaico en *La bandera de mayo, El árbol de la llanura* y *El Ecuador;* en la poesía *A la Patria,* compuesta al parecer en fecha posterior, adoptó la forma polirrítmica. Se encuentra esta misma forma en pasajes del melodrama *El privado del rey,* del mexicano Ignacio Rodríguez Galván; en *La nube de verano* y *El laurel,* del santanderino José Selgas, 1822-1882, y en varias poesías de Rosalía de Castro, entre las cuales se encuentra el siguiente cuarteto:

[14] Aprovechando las variedades del alejandrino, S. de Mas empleó en *Lamentos de una pastora* un verso de catorce sílabas en que, de manera regular, el primer hemistiquio es dactílico y el segundo trocaico, sin que esta distinción impida la sinalefa entre uno y otro: "Ni los árboles verdes cubiertos de azahares, — ni las límpidas perlas que inundan las praderas, — ni estas flores risueñas y cielo despejado — aliviar de mi pecho han podido las dolencias". *Pot-pourri,* I, 55-56.

Majestad de los templos, mi alma femenina
te siente como siente las maternas dulzuras,
las inquietudes vagas, las ternuras secretas
y el temor a lo oculto tras de la inmensa altura. [15]

329. Alejandrino a la francesa.—Los ensayos anticipados por Iriarte y Moratín para imitar con más rigor el alejandrino francés, adoptando la forma polirrítmica y dando terminación aguda al primer hemistiquio o bien terminación llana cuando acaba con vocal y le sigue otra vocal al principio del hemistiquio siguiente, fueron repetidos por S. de Mas en pasajes de sus églogas *Elpino* y *Lamón,* en *El campo* y en *Soneto a una poetisa.* Añadió además este autor, anticipándose al modernismo, la práctica del encabalgamiento de los hemistiquios cuando su composición sintáctica no se ajusta a su división métrica: «Después grande y eter'na viva tu memoria», *Soneto a una poetisa;* «La semilla brotan'do de la inculta tierra», *Traduciendo a Ovidio.* El pastor Liparis se expresa en esta clase de alejandrino, literalmente tridecasílabo, en la égloga *Elpino,* del mismo S. de Mas, *Pot-pourri,* I, 96:

Cuán en vano te esfuer'zas. Te lo juro, en vano.
Consolarme no espe'res; que al dolor, amiga,
que me aqueja no hay, no, remedio alguno humano. [16]

329 bis. Tetradecasílabo dactílico.—El metro de catorce sílabas, formado por cuatro cláusulas dactílicas más la bisílaba

[15] Noticias sobre el uso de los tipos trocaico y dactílico del alejandrino se encuentran en P. Henríquez Ureña, "Sobre la historia del alejandrino", en *RFH,* 1946, VIII, 1-11. De la división de opiniones en relación con las variedades de este metro dan idea las palabras de Coll y Vehí: "Notarás que los versos de catorce sílabas suenan mejor cuando está acentuada la segunda sílaba". *Diálogos literarios,* Barcelona, 1894, 4.ª ed., pág. 290.

[16] Extendió S. de Mas la experiencia del encabalgamiento de los hemistiquios a su poesía *Al río Hugli:* "Ah, perdona si entur'bio con el llanto mío", *Pot-pourri,* I, 64. Se ha visto antes el encabalgamiento con sinalefa en *Lamentos de una pastora:* "Aliviar de mi pecho han'podido las dolencias", *Ibid.,* I, 55. La poesía *Al campo* empieza de este modo: "Codicien otros la' ciudad que su bullicio — ya por siempre abando'no con ligera planta — y nunca en ella a ver'me volverán los hombres". Consta de 42 versos sueltos de esta especie, *Ibid.,* I, 62.

final, distinto del alejandrino dactílico por su unidad rítmica sin división de hemistiquios y por su carencia de anacrusis, fue practicado por la Avellaneda en *Soledad del alma:* «Sale la aurora risueña de flores vestida», Repert. 58.

330. Tridecasílabo dactílico.—Consta de dos sílabas en anacrusis y tres cláusulas dactílicas, además de la final. Figura en una octava aguda en *Noche de insomnio y el alba,* de la Avellaneda, y en *El árbol de la libertad,* de Ventura Ruiz Aguilera. La octava de *Noche de insomnio* empieza: «Yo palpito tu gloria mirando sublime». Pueden igualmente interpretarse estos versos como alejandrinos de hemistiquios encabalgados: «Yo palpito tu glo'ria mirando sublime», pero en el caso de la Avellaneda, por lo menos, cultivadora de los dactílicos simples de nueve y diez sílabas e inventora de los de quince y dieciséis, hay motivo para pensar que concibiera también los de trece como tales versos simples. Repert. 47.[17]

331. Dodecasílabo dactílico.—Entre los poetas románticos el dodecasílabo se desarrolló bajo los varios aspectos ya establecidos en el período precedente. La modalidad más cultivada fue la dactílica, con acentos regulares en las sílabas segunda y quinta de cada hemistiquio. Fue uniformemente empleada por Bermú-

[17] La unidad del tridecasílabo dactílico como verso simple parece también haber servido de norma en *El árbol de la libertad,* de Ruiz Aguilera, fechado en 1854: "Aun vagaba en mi boca sonrisa de niño". Sus estrofas son asimismo octavas agudas; después de cada octava se repite el estribillo: "Ay, ¿dónde ahora? — ¿dónde está que ni rastro del árbol quedó?" Coll y Vehí relacionaba justamente este verso con el decasílabo dactílico, al cual consideraba superior: "porque el de diez se acomoda al compás de cuatro y los de trece no pueden sujetarse a ningún compás". *Diálogos literarios,* Barcelona, 1896, 4.ª ed., pág. 308. La interpretación de esta clase de tridecasílabo depende de que se tome por base la repetición uniforme de la cláusula dactílica, con lo cual el verso adquiere un movimiento relativamente rápido, o bien de que bajo el molde alejandrino, se considere al apoyo rítmico de la sílaba sexta como terminación del primer hemistiquio y principio del período de enlace, lo cual da al verso mayor lentitud. La confusión entre ambos puntos de vista explica las discrepancias que se advierten en los comentarios dedicados a este metro por Vicuña Cifuentes, *Estudios,* 151-156; Saavedra Molina, *Tres grandes metros,* 34-35, y Henríquez Ureña, *RFH,* 1946, VIII, 9-10.

dez de Castro en octavas agudas en *Dios;* por Zorrilla en cuartetos y sextetos de varias formas en *El niño y la luna, A Venecia* y en otras poesías; por Mármol en cuartetos y sextetos agudos en *Sol de mayo, A Buenos Aires* y *Una tarde en el Dacá;* por la Avellaneda en *Los reales sitios, Las siete palabras* y *Serenata de Cuba,* y por Selgas en *A Laura* y *La dalia.* El principio de esta última composición es como sigue:

«—La dalia es hermosa», cantaban las aves,
volando ligeras en torno a la flor;
la flor ocultaba sus hojas suaves,
temblando inocente de casto pudor.

332. Dodecasílabo trocaico.—Una breve muestra de este metro, formado por hemistiquios trocaicos, con apoyos rítmicos en las sílabas impares de cada uno de ellos, aparece en un cantable de García Gutiérrez en *El capitán negrego,* I, 1: «Antes que la luna delatarnos pueda — todos a los botes y a embarcarnos ya». A pesar de su antigüedad en la poesía del latín medieval y de su considerable intervención en el arte mayor, la referida modalidad dodecasílaba retrasó mucho más que la dactílica su definición y aparición como metro independiente. Repert. 40.

333. Dodecasílabo polirrítmico.—El dodecasílabo de hemistiquios mezclados, dactílicos y trocaicos, continuador bajo medida regular y uniforme del antiguo arte mayor, fue extensamente cultivado en este tiempo, al lado de la variedad dactílica. Es dodecasílabo polirrítmico y no propio verso de arte mayor el metro en que se imitan las coplas de este nombre en el segundo acto de *Los amantes de Teruel,* de Hartzenbusch. En la mezcla de los dos indicados tipos de hemistiquios, la proporción del dactílico es generalmente superior a la del trocaico. Entre los poetas de este período que se sirvieron del dodecasílabo, manteniendo su acostumbrada mezcla polirrítmica, figuran Espronceda, con extensos pasajes de *El estudiante de Salamanca* y del *Canto del cruzado;* Echeverría, con diversas partes de *La cautiva* y de otros poemas; Manuel José Othón, con la poesía *La Noche Buena,* y Pablo Piferrer, con *El ermitaño de Montserrat.* Repert. 42.[18]

[18] En *El estudiante de Salamanca,* los dodecasílabos de tipo dactílico, como "Su forma gallarda dibuja en las sombras", representan el

334. Dodecasílabo ternario.—Dos autores pusieron su atención en este verso que desde hacía tiempo venía insinuando su especial fisonomía, determinada por sus tres porciones tetrasílabas y sus dos cesuras simétricas. Sinibaldo de Mas lo registró en una octava aguda que empieza: «Voy, señores, a contarles un suceso». Ventura Ruiz Aguilera lo empleó en estrofas agudas de diez versos, combinado con tetrasílabos y octosílabos, en su poesía *El otoño,* 1883, con la que tal metro adquiría verdadera carta de naturaleza:

Veis qué tristes van muriendo lentamente,
cómo doblan la arrugada y mustia frente
cuantas flores
con aromas y colores
eran gloria de la verde soledad.

335. Dodecasílabo de 7-5.—Desde mediados del siglo XIX, se divulgó el dodecasílabo compuesto de 7-5, del que existían también precedentes antiguos, especialmente entre las poesías de Sor Juana Inés de la Cruz. Zorrilla parece haber sido el primero que hizo reaparecer este metro en una serenata fechada en La Habana en enero de 1859 e incluida en su libro *La flor de los recuerdos,* impreso en ese mismo año y lugar. El verso forma una serie de pareados aconsonantados que terminan en una seguidilla de 7-5-7-5: 5-7-5 *(Obras,* Valladolid, 1943, I, 1613). Poco después volvió a utilizar tal metro en otras dos serenatas, una de ellas inserta en *Historia de una rosa,* México, 1864, y otra dirigida a la reina Isabel II en el mismo año, ambas compuestas en estrofas de cinco pareados dodecasílabos con el penúltimo verso de cinco sílabas. En 1867 desarrolló por extenso el referido verso en los capítulos de Bizancio y Arabia del *Álbum de un loco,* disponiéndolo en forma de silva, con rimas pareadas o alternas y con intervención de versos de cinco sílabas a intervalos desiguales. En los años siguientes, Zorrilla hizo de esta clase de dodecasílabo uno de sus versos predilectos en *Los gnomos de la Alhambra, Mujeres* y *Últimos versos.*

Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda, que regresó a La Ha-

61,8 por 100; los trocaicos, como "Idos, caballero, no tentéis a Dios," el 6,4 por 100, y los mezclados, como "Fugitiva vela de lejos cruzar" y "También la esperanza blanca y vaporosa", el 31,8 por 100.

bana el mismo año en que apareció la primera de las citadas serenatas de Zorrilla, adoptó el metro de 7-5 en la poesía *A las cubanas* con que inauguró en 1860 la revista *Album cubano* de que fue directora y en otra composición dedicada a la Condesa de San Antonio. En una y otra, las estrofas, menos desligadas que las de Zorrilla de la copla originaria, son en realidad seguidillas de siete versos reducidas a tres dodecasílabos y un pentasílabo, AAbB. Bajo forma de pareados continuaron el cultivo de este verso Bécquer en la última parte de la rima LXXXIII, Rosalía de Castro en la poesía que empieza: «Cuando todos los velos se han descorrido», y Federico Balart en varias composiciones de su libro *Dolores.* La conocida poesía de Zorrilla titulada *La siesta* empieza de este modo:

Son las dos de la tarde, Julio. Castilla.
El sol no alumbra, que arde; ciega, no brilla.
La luz es una llama que abrasa el cielo,
ni una brisa una rama mueve en el suelo.

336. Dodecasílabo de 5-7.—Un dodecasílabo de estructura opuesta a la del de 7-5, con el primer hemistiquio de cinco sílabas y el segundo de siete, fue ensayado por S. de Mas bajo dos variedades distintas, en las cuales parece que debió tener presente el modelo del endecasílabo francés de cesura épica, equivalente al sáfico con una sílaba adicional después del apoyo de la cuarta. Una de las variedades de S. de Mas acentúa con regularidad las sílabas cuarta y octava y también, aunque con alguna excepción, la primera, como muestra el siguiente ejemplo en *Pot-pourri,* I, 59:

Blanco al nacer es el jazmín como nieve;
de mil esencias los jardines inunda;
mas con la noche se aproxima su muerte:
Dime, Lisandro, ¿no es así la beldad?

La segunda modalidad lleva los acentos en cuarta y novena y con frecuencia en la segunda. La utilizó el autor en una oda dedicada al obispo don Félix Torres Amat. Cada uno de sus siete cuartetos, en versos sueltos, termina en un alejandrino de medida tridecasílaba, por sinalefa en la sílaba séptima, *Pot-pourri,* I, 71:

Oh, suerte triste la del mortal inerte
que al mundo llega de desventuras lleno,
sin alta guía que le conduzca y sirva
de benéfico amigo en tan oscuro val.

337. DECASÍLABO DACTÍLICO.—De este metro, ya bien definido y extensamente usado en el período anterior, hicieron uso los poetas románticos no sólo en la lírica cantada, sino en composiciones sobre todo género de asuntos, como muestran *La duda*, *La meditación* y *Tristezas del crepúsculo*, de Bermúdez de Castro; pasajes de *El estudiante de Salamanca* y de *El Diablo Mundo*, de Espronceda; partes de *Un testigo de bronce*, de *La azucena silvestre* y de otras leyendas de Zorrilla; de *La cruz*, *El beduino* y *A la estatua de Colón*, de la Avellaneda, y de *La aurora*, *La tarde* y *Al Plata*, de Mármol. Con buen acierto se limitó su papel a determinadas secciones en lugar de sostenerlo en poemas extensos. Bécquer lo combinó con el dodecasílabo alternativamente, como en las viejas letras de danza: «Yo sé un himno gigante y extraño — que anuncia en la noche del alma una aurora», Rima I, y en otras ocasiones con el hexasílabo: «Del salón en el ángulo oscuro,» Rima VII; «Cuando miro el azul horizonte — perderse a lo lejos», Rima VIII. Repert. 27.

338. DECASÍLABO TROCAICO.—A la invención de los versos dactílicos de trece, quince y dieciséis sílabas, doña Gertrudis Gómez de Avellaneda añadió la del decasílabo trocaico de su cántico de gratitud *A Dios*. Consta este verso de cuatro cláusulas bisílabas, más la final, con apoyos uniformes en las sílabas impares. Aparece combinado con tetrasílabos, sobre el mismo fondo trocaico, en sextetos agudos cuyas semiestrofas simétricas se cierran con los indicados decasílabos:

Tú que huellas
las estrellas
y tu sombra muestras en el sol,
cuando brilla
sin mancilla
entre nácar y oro y arrebol. [19]

[19] Los decasílabos de las restantes estrofas son: "Las potentes olas de la mar", "Al hacerlo a tu placer volar"; "Y las ornas con tan gran primor", "Con que cante su primer albor"; "De las noches la solemne faz"", "Haces viertan lisonjera paz"; "De natura miras en tu altar", "Sol y cielo, viento, tierra y mar"; "Dulces ecos de placer y amor", "Grata acoja tu bondad, señor"; "A mi pecho tu favor le da", "Nuevas alas que despliega ya"; "Fresca lluvia mandas bienhechor", "Leves hojas de marchita flor"; "Siempre sea tu feliz poder", "Culto eterno de verdad doquier". No es improbable que la autora conociera el precedente del *Conde Lucanor*.

339. DECASÍLABO MIXTO.—Aunque sólo figure entre los ensayos de S. de Mas, conviene registrar este nuevo testimonio de las experiencias que precedieron a la renovación métrica del modernismo. Se acentúan en este decasílabo las sílabas segunda, sexta y novena. De las siete que entran en el período rítmico, se agrupan cuatro en el tiempo marcado y tres en el apoyo secundario. Empieza el verso con la sílaba inicial en anacrusis. Le presta largo y variado movimiento el contraste entre el núcleo tetrasílabo de efecto trocaico y la cláusula dactílica que le sigue. Está representado por dos cuartetos de *Pot-pourri*, I, 54: «Destruye una tormenta la calma». Se le puede ver semejanza con el vago decasílabo del *Conde Lucanor*, §44. Repert. 30.

340. DECASÍLABO COMPUESTO.—Conocido desde antiguo, pero escasamente usado, el decasílabo compuesto de hemistiquios pentasílabos recibió extenso cultivo entre los poetas del período romántico. Zorrilla escribió en este metro la introducción a *La leyenda del Cid* y varias de sus serenatas moriscas; Echeverría lo empleó en sextetos quebrados en partes de *La guitarra;* José Ramón Yepes, venezolano, en las septillas de *La ramilletera;* José Jacinto Milanés, cubano, en los quintetos de *La fuga de la tórtola*, y Justo Sierra, mexicano, en los cuartetos agudos de sus *Playeras*. Los dos tipos rítmicos del pentasílabo, dactílico y trocaico, se juntan en los hemistiquios inclinándose más o menos en uno u otro sentido. Predomina la modalidad trocaica, con apoyos en segunda y cuarta en cada hemistiquio, en la *Serenata* de la Avellaneda a la Duquesa de Montpensier: «Mientras su manto la noche triste — despliega al soplo del monte frío», y en la rima XV de Bécquer: «Cendal flotante de leve bruma, — rizada cinta de blanca espuma». Sobresale la acentuación dactílica en la rima XI: «Yo soy ardiente, yo soy morena.» Repert. 31.

341. ENEASÍLABO TROCAICO.—Se reforzó la diferenciación de

variedades eneasílabas establecida en el período neoclásico. El tipo trocaico, con acentos principales en cuarta y octava, fue usado por Echeverría en los cuartetos ABCB de su poesía *Estancias,* fechada en 1831, «A veces, triste, yo me digo». El mexicano Joaquín María del Castillo empleó la misma variedad en el soneto «Pronto a partir en Occidente», García Gutiérrez la utilizó en cantables de *La vuelta del corsario,* «Y cuando busco en ti el reposo», y de *El capitán negrero:* «Ordena el dios de ese hondo espacio». Aparece también en una poesía de Rosalía de Castro: «Cuando en las nubes hay tormenta». Repert. 19.[20]

342. Eneasílabo dactílico.—La modalidad de eneasílabo más cultivada en este tiempo fue la dactílica, caracterizada por sus apoyos en segunda, quinta y octava. Se había empleado ya esta clase de verso en himnos y cantatas de principios de siglo. Adquirió popularidad con las estrofas en que la utilizó Espronceda en *El estudiante de Salamanca,* 1836. A partir de esta fecha el eneasílabo dactílico fue repetido por Zorrilla en sus escalas métricas y en la «Entrada de Cristo en Jerusalén», del poema *María,* parte segunda, lib. XI, compuesto en colaboración con García de Quevedo; por el mismo García de Quevedo en *El proscripto;* por la Avellaneda en cinco octavas agudas de *La cruz,* combinado con pentasílabos en *Ley es amar,* y en forma de romance al principio del drama *Recaredo,* 1850, y por Miguel Antonio Caro, en *La flecha de oro.* Repert. 20.[21]

343. Eneasílabo mixto.—Dos variedades mixtas de este metro habían sido diferenciadas en el siglo anterior, la acentuada en tercera y quinta, presentada por Luzán, y la acentuada en tercera y sexta, ensayada por Iriarte. Una tercera modalidad, desarrollada en el presente período, es la que sitúa el primer apoyo rítmico sobre la segunda sílaba y el siguiente sobre la sexta, además del

[20] Más que en la poesía ordinaria, el eneasílabo trocaico se usó en canciones del teatro lírico, en obras como *La tempestad, El rey que rabió, La verbena de la Paloma,* etc. Ejemplos, en Henríquez Ureña, *Versificación,* 291.

[21] En carta de 1850 a Manuel Cañete, doña Gertrudis Gómez de Avellaneda expresaba su satisfacción por haber ensayado varios versos nuevos y, especialmente, por haber sostenido en la mitad de la oda *La cruz* "el difícil metro de nueve sílabas". (D. Figarola-Caneda, *Gertrudis Gómez de Avellaneda,* La Habana, 1914, pág. 20).

último e invariable de la octava. Las seis sílabas comprendidas entre los dos tiempos marcados se organizan en una cláusula tetrasílaba rápida y una bisílaba lenta, con efecto rítmico distinto de los demás tipos indicados. El propósito de individualizar esta clase de eneasílabo fue llevado a cabo por Sinibaldo de Mas en el himno que empieza: «Al arma, hijos del Cid, al arma, — se empuñe el formidable hierro». Siguió el ejemplo Juan León Mera en una poesía de *La virgen del sol,* Quito, 1856, págs. 255-256: «Ya el astro de los Incas padre — su templo profanado hería — con luz amortecida y fría». Tuvo su principal cultivador en el asturiano Gumersindo Laverde Ruiz quien en su *Plegaria a la Virgen* lo construyó en estrofas ABBe:ACCe, combinado con adónicos agudos: «Da oídos al clamor ferviente — que el pueblo en su orfandad te eleva». En otra poesía titulada *Pensamiento* juntó correlativamente el endecasílabo sáfico, el presente eneasílabo mixto y el pentasílabo dactílico en estrofas ABc:ABc: «Si no orlan vanos mi vivienda tosca — de afanes y querellas libre — verdes laureles». Compuso además el madrigal que empieza: «No ves en la estación florida». Repert. 23.[22]

344. Eneasílabo polirrítmico.—El eneasílabo de ritmo mezclado y libre a la manera francesa tuvo tan escasa acogida en este tiempo como entre los poetas neoclásicos. Ejemplo excepcional es el de la poesía *Estar contigo,* de José Eusebio Caro:

No te hablaré de grandes cosas,
quiero más bien verte y callar,
no contar las horas odiosas
y reír oyéndote hablar.

[22] Equivale esta clase de eneasílabo a un endecasílabo sáfico en que se omiten las dos primeras sílabas: "vecino de la verde selva", "aliento de la madre Venus". Fue advertida esta circunstancia por Menéndez y Pelayo al señalar la importante parte que a Laverde correspondió en el cultivo de tal metro, al que el primero designó con el nombre de eneasílabo laverdaico, en "Noticias para una historia de nuestra métrica", *Estudios de crítica literaria e histórica,* Buenos Aires, 1944, VI, 424-438. Era antigua esta variedad en el eneasílabo polirrítmico de la poesía medieval: "Sabet, non ie las dio vilano", "que yo ie las avia enbiadas", *Razón de amor,* 76 y 123; "Senhora, por amor de Dios", Cantiga de Alfonso el Sabio. S. de Mas fue el primero en tratar la referida variedad como metro independiente y en componer a su semejanza el decasílabo mixto antes registrado.

345. Heptasílabo trocaico.—Se había manifestado claramente en las endechas y anacreónticas neoclásicas el predominio del elemento trocaico en la composición del verso heptasílabo. Los poetas románticos en general adoptaron esta modalidad rítmica, uniendo en la misma corriente el heptasílabo autónomo y los hemistiquios del tipo de alejandrino más usado en aquellos años. Empleó Zorrilla extensamente el heptasílabo trocaico, acentuado en segunda y sexta, en numerosos pasajes de sus leyendas, de ordinario en octavillas agudas, abbé:accé, abaé:cbcé, abcé:dbfé, como puede verse en *La leyenda de Al-Hamar* y en *Un cuento de amores.* Fue la única especie de heptasílabo de que se sirvió Espronceda en su escala métrica y en la canción de *El pescador.* Mármol se sujetó igualmente a esta modalidad en diferentes pasajes de *El peregrino,* y lo mismo hizo Núñez de Arce en las octavillas de *Las arpas mudas* y de otras poesías. Era frecuente, según la manera italiana, dar intervención a los versos esdrújulos, como se ve en la siguiente estrofa de la larga descripción del alcázar de Azael en *La leyenda de Al-Hamar,* de Zorrilla:

> En su materia mística
> encierran una esencia
> que infunde una existencia
> a su insondable ser,
> y toda aquella fábrica
> tan pura y transparente
> es creación viviente
> de incógnito poder.

346. Heptasílabo polirrítmico.—Como metro de ritmo libre, sin distinción de variantes, aunque con inclinación más o menos acusada por alguna de ellas, como se le había venido viendo desde su origen, fue escasamente cultivado en la poesía romántica. Responde a este tipo en el romancillo titulado *Cantilena,* del Duque de Rivas, de estilo neoclásico; en la poesía *A un cocuyo,* de la Avellaneda, y en pasajes de *El ángel caído,* de Echeverría. Se observa alguna mezcla de las modalidades dactílica y trocaica en el heptasílabo de algunas de las primeras poesías de Zorrilla, como, por ejemplo, en los dos romancillos que figuran bajo el título de *A Blanca.* Repert. 13.[23]

347. Hexasílabo.—Se hizo uso del hexasílabo con relativa frecuencia, pero no en grado tan alto como en la época neoclásica. Fue tratado principalmente en romancillos, como los titulados *Inconsecuencia,* de Zorrilla, y *A una mariposa,* de la Avellaneda, y en octavillas agudas, según se ve en *La Virgen del Puerto,* de Zorrilla, y *Amor y orgullo,* de la Avellaneda. Se mezclaban sin orden apreciable las variedades dactílica y trocaica, con predominio de la primera en la mayor parte de los casos. En la rima LXIII de Bécquer. «Cerraron sus ojos», son dactílicos dos tercios del conjunto. Hay ocasiones en que la forma dactílica, con apoyos en segunda y quinta, impera de manera uniforme y exclusiva, como se ve en «La carrera» de *La leyenda de Al-Hamar,* de Zorrilla: «Vio luego estos ríos — crecer sin vallares, — perdiéndose en mares — de leche y de miel». Por excepción, el trocaico, con apoyos en las impares, domina en un pasaje en silva libre de *El estudiante de Salamanca:* «Cruzan tristes calles, — plazas solitarias — arruinados muros», etc. Repert. 7, 8 y 9.

348. Pentasílabo.—Desempeñó papel auxiliar en pasajes polimétricos, como *La azucena milagrosa,* del Duque de Rivas, y *Elvira o la novia del Plata,* de Echeverría. Figura asimismo regularmente en las escalas métricas. En *La barquerilla,* de Echeverría, aparece en sextillas agudas, aaé:bbé. Felipe Pardo Aliaga, peruano, lo utilizó con diversas formas de estrofa en *Mi vecinita.* Por lo común se mezclan indistintamente la modalidad dactílica y la trocaica. La Avellaneda incluyó en la polimetría de *La pesca en el mar* una octavilla en pentasílabos de la primera de ambas especies y otra en los de la segunda. El dactílico fue usado por Bécquer en combinación con el decasílabo y con el octosílabo en las rimas XV y XXIX, y en forma independiente en la LXXXVI:

[23] En las octavillas agudas incluidas en la poesía *Guerra,* de Espronceda, "Al grito de la patria — volemos compañeros", sólo se aparta del puro tipo trocaico el verso "Magia de libertad". De manera semejante, en *El día sin sol,* de Zorrilla, que empieza: "La paternal sonrisa — del Dios omnipotente", tampoco se separa del tipo trocaico más que "El contorno suavísimo".

«Quién fuera luna, — quién fuera brisa, — quién fuera sol». Repert. 4, 5 y 6.[24]

349. TETRASÍLABO.—Fue utilizado en octavillas agudas en *El harem*, de Bermúdez de Castro; en *Paseo por el Betis* y *A un ruiseñor*, de la Avellaneda; en partes de las canciones del Pirata y del Mendigo, de Espronceda; en numerosos pasajes de los poemas de Zorrilla y Echeverría y en las escalas métricas de varios de estos autores. La medida tetrasílaba, trocaica, se desarrolló de ordinario con perfecta regularidad. La Avellaneda dio a los versos fluidez y suavidad a través de sus breves estrofas: «Ya del Betis — por la orilla — mi barquilla — libre va, — y las auras — dulcemente — por mi frente — soplan ya», *Paseo por el Betis*. Ejemplos de sinalefa y compensación indican que para Espronceda la pareja de versos impar y par no estaba enteramente desligada de la idea del octosílabo: «Y del trueno — al son violento», *Canción del pirata;* «Y de espíritus — se puebla», *Diablo Mundo*. Zorrilla se sirvió en repetidos casos de estos recursos, especialmente en la extensa serie tetrasílaba de «La carrera» en *La leyenda de Al-Hamar*, compuesta como silva libre sin orden de estrofas: «Rebramando — eternamente», «Con horrísono — bramar», «Por el piélago — bullente — cuyo cóncavo — rugido — se levanta — sin cesar». Repert. 3.[25]

350. TRISÍLABO.—Se limitó el trisílabo al papel de auxiliar en canciones y escalas métricas. Su estrofa ordinaria fue la octavilla aguda. Espronceda y la Avellaneda lo compusieron con medida uniforme: «Tan dulce — suspira — la lira — que hirió — en blando — concento — del viento — la voz», *El estudiante de Salamanca*. Zorrilla solía reunir impar y par bajo la unidad básica del hexasílabo: «El puente — vacila, — el príncipe — oscila — perdido — el sentido», *La leyenda de Al-Hamar*. Repert. 2.

351. BISÍLABO.—Como el verso de tres sílabas, el bisílabo fue elemento complementario en composiciones polimétricas. Su intervención se redujo en cada caso a un breve número de versos. Zorrilla lo empleó con sinalefa entre versos en *La azucena silvestre* y con medida oscilante en *Un testigo de bronce*. Aparece con forma regular en la octavilla con que empieza la escala de *Noche de insomnio y el alba*, de la Avellaneda. Repert. 1.[26]

FORMAS TRADICIONALES

352. COSANTE.—No se encuentra el recuerdo del cosante en su auténtica forma antigua entre los poetas románticos. Los rasgos de tal composición parecen reflejarse, sin embargo, en el desarrollo enlazado y progresivo de los conceptos en la *Canción de la primavera*, de Pablo Piferrer, donde además de la repetición del estribillo, «Suene la gaita, ruede la danza», el fin de cada estrofa de tres versos va presentando variantes del mismo tema: «El verde manto de la esperanza», «El poder santo de la esperanza», «Que vuelve en alas de la esperanza». Efecto semejante se observa en *La cuna vacía*, de José Selgas, con la reaparición en cada estrofa de la misma imagen bajo distintos aspectos: «Bajaron los ángeles — besaron su rostro», «Vio el niño a los ángeles — de la cuna en torno», «Abrieron los ángeles — sus alas de oro», más la expresión final a modo de estribillo: «Vente con nosotros», «Me voy con vosotros».

353. VILLANCICO.—La tradición del villancico, con sus elementos característicos de estribillo, mudanza y versos de enlace,

[24] Las estrofas pentasílabas intercaladas por Bécquer en la rima XII corresponden al tipo dactílico. En las terminaciones de estrofa de la rima XXV predomina este mismo tipo, al lado de algunos versos trocaicos: "La luz, el aire", "La gloria, el genio". Las octavillas pentasílabas agudas, abcé:dbfé, en que está compuesta *La hoja*, del venezolano José Antonio Calcaño, 1827-1897, equivalen en realidad a cuartetos de decasílabos compuestos, BÉBÉ, como los que el mismo autor escribió en su *Canto de la golondrina*.

[25] También los tetrasílabos de la canción de *El mendigo*, de Espronceda, aparecen subordinados a la unidad octosilábica. Están en cambio tratados como versos independientes, sin sinalefa ni compensación, los que figuran al final de la escala métrica de *El estudiante de Salamanca:* "Y vio luego — una llama — que se inflama — y murió, — y perdido — oyó el eco — de un gemido — que expiró".

[26] La poesía de Miguel Agustín Príncipe, 1811-1866, titulada *Flacos y gordos*, consiste en realidad en pareados octosílabos trocaicos, representados como bisílabos: "Coman — vaca, — coman — tordos, — nunca — flacos — se hacen — gordos".

está representada por la canción de la pastora y el zagal, de Espronceda, ajustada en sus tres estrofas al esquema *aa*:bccb:dda:*aa*:

Tal para cual
somos yo y el mi zagal.
Aunque mi zagal pulido
es rey grande y yo pastora,
él allá en su corte mora
y yo en el campo florido.
Supuesto que quiso amarme
y consigo desposarme,
yo soy de casta real:
Tal para cual
somos yo y el mi zagal.

Igual modelo, con simple modificación de la parte inicial, aparece en *El nido vacío,* del cubano José Jacinto Milanés, con el estribillo: «Ay, los mis lindos amores — idos son, que yo los vi; — quedóseme el nido aquí». Sigue la misma pauta la canción de Flor del Alba en *Un cuento de amores,* de Zorrilla y García de Quevedo, en la que el estribillo repite: «Desvélate, oh Flor, — que llama a tu reja — la voz del amor».

354. Letrilla.—En su usual disposición semejante a la del villancico, con breves estribillos satíricos, fue continuado el cultivo de la letrilla por ejemplos como el de *Buen provecho,* de Bretón de los Herreros; *Poco me importa,* de Zorrilla, y *Uno, dos, tres, — cojo es,* de Miguel Agustín Príncipe. Se registra asimismo el tipo de letrilla en que el estribillo sigue a las estrofas sin enlace con la rima de éstas o bien se incluye como terminación de cada una de ellas. El Duque de Rivas, en *Una noche de verano en el golfo de Nápoles,* añadió después de cada dos redondillas el estribillo: «Si no te fatiga el sol, — boga, boga, barquerol». Otra letrilla, atribuida a Espronceda, consta de tres octavillas heptasílabas agudas terminadas uniformemente con el verso «las quejas de su amor». A este mismo tipo corresponden las décimas de la escena de la quinta del Guadalquivir, «que están respirando amor», en *Don Juan Tenorio,* IV, 3.[27]

[27] Como letras se pueden considerar las poesías de Ventura Ruiz Aguilera a que el autor llamaba *baladas,* en las cuales el cuerpo de la

355. Romance.—A la tradición lírica del romance, transmitida por la poesía neoclásica, se sumó el extenso cultivo que el romanticismo dedicó a esta forma métrica en asuntos de historia y de leyenda. Redujo en cambio su participación en el teatro al restablecerse en este género la variedad de estrofas. Son numerosos los romances del Duque de Rivas, Bermúdez de Castro y Zorrilla, como composiciones sueltas o como partes de sus poemas. Echeverría los hizo intervenir en pasajes de *La cautiva.* La Avellaneda compuso varios romances históricos sobre Alfonso el Sabio, aparte de otros de carácter lírico. Se hallan en secciones narrativas de *El estudiante de Salamanca* y de *El Diablo Mundo* y en otras poesías de Espronceda. Las rimas de Bécquer, «Saeta que voladora», II, y «Dos rojas lenguas de fuego», XXII, son dos breves romances octosílabos; además Bécquer tuvo presente la forma asonantada del romance en casi todas sus rimas, cualquiera que fuera el metro que emplease.[28]

Predominó la norma de agrupar los versos en cuartetas, pero se prescindió con relativa frecuencia de esta práctica, volviendo a la antigua y popular base de la simple pareja de octosílabos, como se ve en la *Relación del gaucho Ramón Contreras,* de Bartolomé Hidalgo; *El peregrino,* de Bermúdez de Castro; *El combate de las piraguas,* del cubano Ramón Vélez de Herrera; «La mañana» y «La golondrina», en *Lenguaje de las estaciones,* del venezolano Antonio Ros de Olano, y *El charrúa,* del uruguayo Pedro P. Bermúdez.

No se interrumpió la producción de romances con estribillos de

estrofa es generalmente una octavilla aguda, seguida por una redondilla o alguna otra combinación de versos que termina con un estribillo. En el esquema bccá:dffá:gégé, de *La noche de Navidad,* los dos últimos versos de cada estrofa repiten: "Esta noche es Noche Buena — y no es noche de dormir". En *La noche de Todos los Santos,* las estrofas, ajustadas a la combinación bábá:cécé:cécé, terminan con el estribillo: "Dios le dé santa paz."

[28] El empleo del romance en el teatro fue particularmente persistente en las comedias de Ventura de la Vega y de Bretón de los Herreros. *Los dos sobrinos* y *A mi Madrid me vuelvo,* del segundo de estos autores, están compuestas en esa sola forma métrica, con una asonancia en cada acto. Interviene con mayor o menor frecuencia en determinadas escenas en *El zapatero y el rey,* de Zorrilla; en *El trovador,* de García Gutiérrez; en *Recaredo,* de la Avellaneda, y en otras obras de éstos y otros autores.

distintas formas. En el del Duque de Rivas que empieza «Entre verdes olivares», el estribillo consiste en una serie de hexasílabos con asonancia propia. En uno de Zorrilla, titulado *La duda,* el estribillo repite: «Entre si llore o si cante — estoy dudando, señora». En *Elvira,* de Echeverría, un romance lleva por estribillo un cuarteto endecasílabo y otro una quintilla pentasílaba. *El hacha del proscrito,* de José Eusebio Caro, intercala una seguidilla. En *Lo que dice la campana,* de Ventura Ruiz Aguilera, después de cada cuarteta se repite el estribillo «Din, dan, — din, don». Bécquer se sirvió del romance hexasílabo con estribillo del mismo metro en la rima LXXIII: «Dios mío, que solos — se quedan los muertos».

356. CUARTETA.—Aparte del campo folklórico, el cultivo de la cuarteta octosílaba se convirtió en género literario especialmente cultivado por poetas como Ventura Ruiz Aguilera, autor de centenares de estas coplas. Otro distinguido cultivador de la cuarteta fue Antonio Trueba. El mexicano Manuel José Othón incluyó una sección de cantares de esta clase en su poema *Ausencia.* Una simple cuarteta es la rima XXIII de Bécquer: «Por una mirada, un mundo»; otra se encuentra entre las poesías de Rosalía de Castro: «Aunque mi cuerpo se hiela», y varias en *A Gabriela, cantares y quejas,* de Zorrilla.

357. SEGUIDILLA.—Hizo frecuente aparición en los textos literarios, más en la forma compuesta de siete versos que en la simple de cuatro. Dos seguidillas compuestas figuran al principio del segundo acto de *Don Álvaro,* del Duque de Rivas. Espronceda intercaló varias otras del mismo tipo en *El Diablo Mundo.* Zorrilla y la Avellaneda las usaron principalmente en sus serenatas. Bécquer las empleó en las rimas LXXVII, LXXX y LXXXII. En la *Balada del progreso,* Ruiz Aguilera se sirvió de una estrofa formada por una seguidilla simple y una cuarteta pentasílaba, 7-5-7-5; 5-5-5-5. Compuso además este autor numerosas seguidillas regulares, de cuatro y siete versos, incluidas entre las cuartetas de sus cantares. Alcanzó popularidad la composición en seguidillas simples titulada *Las ermitas de Córdoba,* de Antonio Fernández Grilo. Junto a la forma corriente de 7-5-7-5, García Gutiérrez hizo la antigua variante de 7-6-7-6 en cuatro coplas de *El capitán negrero,* II, 5:

Si logra el que porfía
tengo para mí
que triunfaré algún día.
—No diré que sí. [29]

Es rara la seguidilla entre los poetas hispanoamericanos, no sólo en composiciones de elaboración culta, sino en las de carácter popular. Ascasubi la representó en la canción llamada *media caña,* donde aparece combinada con una cuarteta octosílaba y otra hexasílaba. En el *Martín Fierro* sólo figuran dos seguidillas irregulares en las que parece haberse omitido el quinto verso de los siete que corresponden a la copla corriente: 7-5-7-5-7-5.

ACCIDENTES DEL VERSO

358. AMETRÍA.—Alcanzó extraordinario desarrollo la mezcla de versos, iniciada con fuerte inclinación a fines del período precedente. Seguía manteniéndose como base de disciplina la correspondencia de las rimas y el orden de los versos en las series de estrofas uniformes. Dentro de estos límites, se ensayaron las más diversas combinaciones de ritmos y medidas. Por otra parte se multiplicaron los casos en que dejó de observarse la uniformidad entre las estrofas de la misma composición. Nada de esto era verdadera ametría, pero significaba un marcado avance en tal dirección. Sin tratar de recoger todas las combinaciones ensayadas se pueden mencionar las siguientes:

8-5, «Sobre la falda tenía — un libro abierto». Bécquer, rima XXIX.

8-6, «A la orilla de mi lecho — ¿quién se sentará?» Bécquer, rima LXI.

8-10, compuestos los de 10: «Ya vuelve la primavera, — suene la gaita, ruede la danza». Pablo Piferrer, *Canción de la primavera.*

[29] La misma seguidilla antigua de 7-6-7-6 se halla implícita bajo la forma de tridecasílabos en una canción de la zarzuela *El lucero del alba:* "Lucerillo me llaman en Andalucía, — lucerillo del alba que brinda alegría", citada por P. Henríquez Ureña, *Versificación,* 291. Otra modificación figura en *La vuelta del corsario,* de García Gutiérrez, en la cual aparece después de cada heptasílabo un decasílabo compuesto, equivalente a dos pentasílabos, 7-10-7-10.

8-10-11-8, dactílicos los de 10 y 11 sílabas: «Mientras el hielo las cubre — con sus hilos brillantes de plata, — todas las plantas están ateridas, — ateridas como mi alma». Rosalía de Castro, *Obras*, Madrid, 1914, pág. 451.

8-8-12-6-12, «La miel del amor primero — del cielo tiene sabor. — La abeja la flor le liba al romero — zumbando en redor. — Ven, ven que te espero aquí con mi amor». Zorrilla, *El cantar del romero*.

9-5, «Vosotras, que huís de Cupido — la blanda lid». Avellaneda, *Ley es amar*.

9-6, «De todos los genios hermosos — yo soy el más bello». Avellaneda, *El genio de la melancolía*.

9-14, «El militar con sus honores — y sus triunfos se goce que cuestan tantas vidas». S. de Mas, *Égloga Tilón*.

9-9-9-4-4-4, dactílicos los de 9: «Yo a un marino le debo la vida — y por patria le debo al azar — una perla en un golfo nacida — al bramar — sin cesar — de la mar». Avellaneda, *La pesca en el mar*.

10-10-8-8, dactílicos los de 10: «A través del follaje perenne, — amorosa mansión de los pájaros, — desde mis ventanas veo — el templo que quise tanto». Rosalía de Castro, *Obras*, 379.

10-10-10-12, dactílicos los decasílabos primero y tercero y compuesto el segundo: «En su cárcel de espinas y rosas — cantan y juegan mis pobres niños... — En su cárcel se duermen soñando — cuán bello es el mundo cruel que no vieron». Rosalía de Castro, *Obras*, 410.

11-11-7-5, «Sultana de la alegre Andalucía, — alcázar de la luz y de las flores — ¿qué fue de la alegría — de tus señores?» Zorrilla, *Granada*, libro VIII.

11-8, «Con qué pura y serena transparencia — brilla esta noche la luna.» Rosalía de Castro, *Obras*, 454.

12-10-5, de seguidilla el de 12 y compuesto el de 10: «Yo te busqué en los campos del valle mío, — por las montañas y el bosque umbrío, — doquier que fui». Evaristo Silió, en Menéndez y Pelayo, *Est. de crít.*, VI, 2257.

14-11, «Tu cristal transparente, oh majestuoso río, — que de Calcuta los palacios baña». S. de Mas, *Al río Hugli*.

16-5-11-8, «Suspirando contemplaba yo el cristal del Manzanares — y me decía: — Oh patria mía, de tierras y mares — soberana reina un día». S. de Mas, *Profecía del Manzanares*.

Conjuntos de versos que no ofrecen entre sí ni igualdad de medida ni organización de estrofas se encuentran en los cantables del teatro lírico. En la primera escena de *El grumete*, de García Gutiérrez, se juntan versos de 6, 7, 8 y 10 sílabas, y en la quinta intervienen otros de 4, 5, 7 y 8. Pasajes semejantes en *El anillo de hierro*, de Marcos Zapata; en *La gran vía*, de Pérez y González, y en *La balada de la luz*, de Eugenio Sellés, fueron indicados por Henríquez Ureña, *Versificación*, 292. En el terreno propio de la poesía, algunas composiciones de Rosalía de Castro anticipan el tipo de ametría libre que en los períodos siguientes se había de desarrollar. En el ejemplo que se da a continuación figuran versos de distinto tipo sin otro enlace que la asonancia de los pares, *Obras*, 405:

No subas tan alto, pensamiento loco,
que el que más alto sube más hondo cae;
ni puede el alma gozar del cielo
mientras que vive envuelta en la carne;
por eso las grandes dichas de la tierra
tienen siempre por término grandes catástrofes.

359. Polimetría.—Persistieron las restricciones neoclásicas en la versificación de las tragedias. El Duque de Rivas utilizó exclusivamente el romance heroico en *Arias Gonzalo* y en *Lanuza*. La Avellaneda siguió igual norma en *Munio Alfonso* y *El Príncipe de Viana*. El mismo Zorrilla, sin sujetarse a limitación tan estricta, eliminó casi enteramente el octosílabo en *Sancho García* y *La copa de marfil*, comprendidos entre sus primeros dramas. La versificación de las comedias, por el contrario, resucitó en gran parte la variedad métrica del teatro del Siglo de Oro. Ocurren en efecto numerosos cambios métricos en *Tanto vales cuanto tienes*, *Solaces de un prisionero* y otras comedias del Duque de Rivas. En los dramas históricos de Zorrilla, García Gutiérrez y Hartzenbusch, las redondillas, quintillas y romances alternan con los cuartetos endecasílabos, liras, silvas y octavas reales, si bien en conjunto las estrofas endecasílabas intervienen en menor proporción que en las comedias clásicas. Las letras cantables aumentan la polimetría en los dramas líricos de García Gutiérrez.[30]

[30] A la polimetría de los dramas románticos se añadió el hacer alternar en sus escenas prosa y verso, práctica introducida por el Duque

Con mayor diversidad que en el teatro fue tratado el verso en los poemas románticos de carácter histórico o legendario publicados en España y América. Alternan de ordinario en estas obras como metros principales los de ocho, once, seis y siete sílabas, y con frecuencia los de doce y catorce, aparte de otras medidas usadas en escalas, serenatas y canciones especiales. *El estudiante de Salamanca* se distingue no sólo por la variedad de sus metros y estrofas, sino por la frecuencia de sus cambios en relación con las diversas situaciones del relato. En la versificación de *La azucena milagrosa,* del Duque de Rivas, es particularmente de notar la diversidad de las estrofas. Entre las leyendas de Zorrilla, las de métrica más variada son *El cantar del romero* y *La leyenda de Al-Hamar.* [31]

Las canciones y serenatas románticas, aunque de líneas semejantes a las cantatas del período anterior, presentan en general una composición métrica más elaborada y artística. Alcanzaron principal fama las canciones del Pirata, del Verdugo y del Mendigo, de Espronceda, en las que sirven de base las estrofas agudas en metros de cuatro, ocho y once sílabas. Merece mención especial por la variedad y armonía de sus formas métricas *La pesca en el mar,* de la Avellaneda. Zorrilla compuso sus poesías más musicales en este tipo de canciones; empleó decasílabos compuestos,

de Rivas en *Don Álvaro* y seguida por García Gutiérrez en *El trovador,* por Hartzenbusch en *Los amantes de Teruel* y por Zorrilla en *Los dos virreyes.* Larra hizo notar el tino que el poeta necesitaba para decidir con sentido las escenas que habían de componerse en verso o prosa, "pues que se entiende que no había de hacerlo a diestro y siniestro". *Artículos completos,* Madrid, Aguilar, 1944, pág. 413.

[31] Se registran en *El estudiante de Salamanca* once metros distintos, desde dos a doce sílabas, los cuales se combinan en siete tipos de estrofas y dan lugar a cincuenta y nueve cambios métricos. La variedad métrica es principal factor en el efecto musical de la versificación de *El estudiante,* de las canciones y de otras poesías de Espronceda. Es infundada la idea que se suele dar de este autor como revolucionario innovador del verso. No empleó ningún metro ni estrofa que no fueran conocidos. Hasta el eneasílabo dactílico que se llamó *esproncedaico* había sido con anterioridad descrito por Masdeu en su *Poética,* Valencia, 1801, y usado por Sánchez Barbero en *La Venus de Melilla,* 1816. Algunas particularidades de la métrica de Espronceda, tales como la mezcla de consonancia y asonancia en los versos agudos y la terminación de la epístola en un pareado, fueron indicadas por Joseph A. Dreps, "Was José de Espronceda an innovator in Metrics?" en *Philological Quarterly,* Iowa City, 1939, XVIII, 35-51.

hexasílabos y dodecasílabos en la que empieza: «Tomó un esposo la golondrina — y un nido en Túnez le construyó», de *La flor de los recuerdos,* y combinó octosílabos, dodecasílabos y hexasílabos en la de *El cantar del romero:* «Arriba brotan las flores — en las ramas del romero».

360. Escala métrica.—Producto característico de la versificación romántica fueron las escalas métricas, formadas por series de estrofas en versos de medida gradualmente ascendente o descendente. Aparte de su significación como alarde de técnica profesional, el proceso de la escala trataba de corresponder al del asunto a que los versos se referían. Víctor Hugo había representado en una composición de esta especie el paso de la cabalgata de los *Djins.* En la escala de *El estudiante de Salamanca,* los versos alargan su medida desde dos a doce sílabas, según se oye acercarse el estruendo de la procesión de la muerte, y disminuyen recorriendo paso a paso la misma distancia en sentido descendente a medida que se va apagando la conciencia del protagonista. Andrés Bello desarrolló análogo proceso en la escala de *Los duendes,* expresivo testimonio, fechado en 1843, de la influencia de la nueva escuela en el neoclasicista venezolano.

Zorrilla compuso una de estas escalas en *Un testigo de bronce* y otra en *La azucena silvestre,* en las cuales, al contrario que en las citadas, el movimiento del verso es descendente en la primera rama, desde catorce a dos sílabas, y ascendente en la segunda desde dos a catorce, en correspondencia con situaciones sucesivas de gradual depresión y exaltación. Una tercera escala de Zorrilla, en *La leyenda de Al-Hamar,* también descendente-ascendente, refleja la imagen del camino que se estrecha ante la carrera desenfrenada del jinete y se ensancha desde el punto que éste cruza el angosto puente entre una y otra vida. La escala de repertorio más amplio, aunque sólo ascendente, es la contenida en *Noche de insomnio y el alba,* de la Avellaneda, en versos de todas las medidas desde dos a dieciséis sílabas. Bello fue el único que se ajustó a los mismos límites del ejemplo de *Los Djins;* las escalas de Espronceda y Zorrilla y en especial la de la Avellaneda ensancharon considerablemente el marco del modelo francés. [32]

[32] Al reimprimir en 1884 *Un testigo de bronce* hizo Zorrilla la siguiente referencia a las escalas métricas: "Eran, por los años en que esto se publicó [1845], una manía los alardes de versificación, y desde

361. Complementos rítmicos.—La intuición artística de las variedades del endecasílabo se manifiesta en la frecuencia con que Espronceda recurrió al tipo enfático de este metro, acentuado en primera y sexta, en las expresiones más exaltadas y dramáticas del *Canto a Teresa* y en las terminaciones más enérgicas de las estrofas del *Canto del cosaco:* «Huellen nuestros caballos con sus pies», «Hondas sus herraduras marcarán». El rápido movimiento de los versos y la impresión de la rima aguda y oscura subrayan la temerosa escena de cuchilladas y sombras del principio de *El estudiante de Salamanca:* «El ruido — cesó. — Un hombre — pasó — embozado — y el sombrero — recatado — a los ojos — se caló». En otro pasaje de misterio de la misma obra, el desequilibrio de la rima aguda, situada contra el uso ordinario en los versos impares, contribuye al sobrecogimiento de la acción: « Y la dama a una puerta se paró, — y era una puerta altísima, y se abrieron — sus hojas en el punto en que llamó».

La destreza métrica de Zorrilla se ejercitó en la fluidez y facilidad del verso más que en la refinada elaboración de sus cualidades expresivas. En varios casos utilizó este autor la reiteración de la rima para destacar y sostener una determinada impresión. En su *Alborada monorrítmica*, la rima del estribillo reaparece de tiempo en tiempo sin orden regular a través de las series de pentasílabos y decasílabos en forma de silvas, como acorde básico de la composición. La consonancia reiterada a lo largo de los grupos octosílabos de variable extensión en *Jarabe mejicano* refleja la tensión rítmica y sostenida de las mudanzas del baile popular a que la poesía se refiere. La repercusión interior de la rima subraya el énfasis humorístico en el siguiente pasaje de *Los encantos de Merlín:* «Merlín era un gran sabio en ciencias ducho, — más aunque mucho ha visto y mucho oído, — jamás había oído ni con mucho — frases de tan dulcísimo sonido».

Demostró doña Gertrudis Gómez de Avellaneda notable sentido musical en sus experiencias de nuevos metros, en sus ensayos

que Víctor Hugo escribió sus *Djins* no pudimos creernos poetas sin hacer un rombo o escala métrica. Espronceda y la Avellaneda tienen el suyo, y yo he perdido mi tiempo en confeccionar tres o cuatro". *Obras,* Valladolid, 1944, I, 2215. La escala de Espronceda y la de Bello responden a la figura del rombo, no las de Zorrilla y Avellaneda. Miguel A. Caro dio a unas y otras el nombre de maromas métricas, en sus *Páginas de crítica,* Madrid, s. a., pág. 87.

de combinaciones no acostumbradas entre versos distintos y en la composición sinfónica de algunos de sus poemas, especialmente *Serenata del poeta* y *La pesca en el mar.* Puso además a prueba su técnica recordando la alta maestría antigua en un soneto en que respondía a otro del Duque de Rivas ajustándose a las mismas rimas que éste había empleado, y en el fragmento del poema *La venganza,* compuesto en cuartetos endecasílabos de rimas cruzadas, alternativamente esdrújulas y agudas. En contraste con tales ejercicios, la misma autora aplicó con flexibilidad y soltura el breve tetrasílabo a ligeros temas líricos en *Paseo por el Betis* y *El ruiseñor.* [33]

La división bimembre del endecasílabo se repite con frecuencia en las *Estrofas,* de Núñez de Arce: «La gloria muda, desolada el alma», «Sondar la tierra, escudriñar el suelo», «Ricas ciudades, fértiles collados». Al lado de estos ejemplos se da también la división ternaria: «Todo cruje, vacila y se desploma — en el cielo, en la tierra, en el abismo». La disposición correlativa de estos miembros se dilata en el siguiente pasaje de una epístola de Vicente W. Querol a Pedro. A. de Alarcón: «Las rojas nubes, sus movibles tiendas; — su blanda cuna, las inciertas olas, — al ancho espacio, las etéreas sendas».

No siguió Bécquer la corriente de su tiempo en lo que se refiere a la práctica de esta clase de recursos. Sin embargo, el examen de su versificación no confirma la impresión de sencillez que la forma de las *Rimas* a primera vista produce. Se sirvió el poeta de un extenso repertorio de metros en que, aparte del bisílabo y el tetrasílabo, usados ocasionalmente, figuran de manera regular los de cinco, seis, siete, ocho, diez, once y doce sílabas. Se abstuvo de la moda del eneasílabo y del alejandrino. Evitó las rimas resonantes y las estrofas rotundas. La disposición de los versos bajo simples asonancias le bastó para dar extraordinaria variedad a sus combinaciones. Entre sus noventa y seis poesías, sólo figuran veinticinco que no incluyan dos o más clases de metros. Entre las formas más corrientes del endecasílabo, varias de las poesías destacan, como ya se ha notado, el tipo melódico, modalidad de equilibrio

[33] Un resumen de opiniones, más encomiásticas que analíticas o descriptivas, sobre la versificación de la poetisa cubana, fue reunido por Edith Kelly, "Opiniones sobre la versificación de la Avellaneda", en *HR,* 1938, II, 337-344.

entre la firmeza del heroico y la blandura del sáfico. Una ponderada proporción entre las variedades dactílica y trocaica nivela asimismo el movimiento rítmico del hexasílabo en la triste endecha de «Dios mío, que solos — se quedan los muertos». Este complejo efecto de versificación a la vez sencilla y refinada se advierte asimismo en la armonía interior que resulta en gran parte de las *Rimas* del paralelismo con que se corresponden los conceptos en el orden de la composición.[34]

362. RESUMEN.—En España, como en los demás países, el romanticismo dedicó especial preferencia al cultivo del verso. Los poetas románticos españoles reelaboraron y ampliaron bajo varios aspectos la métrica que recibieron del período neoclásico.

Los dos metros básicos de once y ocho sílabas modificaron de manera notoria la proporción de sus componentes rítmicos: el primero disminuyó el predominio de la modalidad sáfica y el segundo hizo descender el papel del elemento trocaico.

A la vez que se redujo la abundancia con que el heptasílabo y el hexasílabo habían figurado en la poesía neoclásica, se impulsó ampliamente en España y América la incorporación del alejandrino, del dodecasílabo y del decasílabo, y con menor extensión la del eneasílabo.

Aunque tanto el alejandrino como el eneasílabo tenían en su favor el ejemplo francés, continuó prevaleciendo la diferenciación de sus tipos específicos establecida en el siglo anterior, frente a la forma polirrítmica de los modelos respectivos. En el caso del alejandrino, afirmó su independencia la variedad trocaica y, en el del eneasílabo, la dactílica.

[34] Pasan de veinte las variedades de estrofas regulares que figuran en las *Rimas* de Bécquer. Nueve de esas variedades son combinaciones de endecasílabos y heptasílabos, entre las cuales se repiten principalmente AbCb y ABCb. Aunque existieran precedentes del cuarteto endecasílabo asonantado en el *Himno epitalámico*, de Martínez de la Rosa, y en el coro del *Canto del cosaco*, de Espronceda, parece que Bécquer, en su preferencia por esta estrofa, debió tener presente el ejemplo de las *Canciones de Enrique Heine*, traducidas por Eulogio Florentino Sanz y publicadas en *El Museo Universal*, 1857, como ha hecho notar Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, 1952, págs. 27-29. Sobre el predominio del paralelismo en las poesías de Bécquer, véase Carlos Bousoño, "Las pluralidades paralelísticas de Bécquer", en *Seis calas en la expresión literaria española*, por Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, Madrid, 1952.

Además del dodecasílabo tradicional, de hemistiquios hexasílabos, polirrítmico en unas ocasiones y dactílico en otras, fue extensamente cultivado, con el ejemplo de Zorrilla y la Avellaneda, el dodecasílabo compuesto de 7-5, de ritmo de seguidilla.

Otro metro que alcanzó especial relieve fue el decasílabo, tanto en su forma de dactílico simple, ya definida y emancipada desde el período anterior, como en su calidad de verso compuesto de hemistiquios pentasílabos, igualmente ensayada y puesta en circulación por los poetas neoclásicos.

En la exploración de nuevos ritmos, con experiencias precursoras del modernismo, se distinguieron la Avellaneda, por sus hexadecasílabos, pentadecasílabos y tridecasílabos en *Noche de insomnio y el alba* y por sus decasílabos trocaicos en su *Cántico de gratitud a Dios*, y asimismo Rosalía de Castro por sus versos de 18 y 16 sílabas y por sus tentativas amétricas.

Principal innovador hubiera podido ser don Sinibaldo de Mas si como tuvo preparación e ingenio para concebir nuevos tipos métricos hubiera poseído inspiración y gusto artístico para presentarlos de manera que hubieran podido conquistar la adhesión de otros poetas.

Se destacaron como estrofas más corrientes el cuarteto endecasílabo de rimas cruzadas y las octavas y sextetos de semiestrofas simétricas, con predominio del cuarteto endecasílabo con consonancia aguda en los versos pares y de la octavilla octosílaba de semiestrofas terminadas en esa misma clase de rima.

Aparte de la coordinación tradicional entre los metros mayores y sus hemistiquios o quebrados respectivos, se practicó bajo numerosas combinaciones la reunión dentro de la estrofa de los metros más diversos, sin sujetarse solamente a los de la misma línea de parentesco rítmico.

La abundancia de las estrofas agudas y los ensayos de nuevas combinaciones con mezcla de metros distintos no fue obstáculo para que, especialmente en las leyendas versificadas y en el teatro, se restablecieran las redondillas, quintillas, décimas, coplas de pie quebrado, romances, liras y octavas reales.

Guiados por el sentido de las distintas situaciones [illegible] o por el simple propósito de la variedad, los poetas pr[illegible] con plena independencia en la inclusión de metros y e[illegible]

ferentes en el desarrollo de cada obra, criterio que realizó su mayor alarde en los repertorios de las escalas métricas.

Sobre las tentativas de nuevos tipos de metros y sobre la variedad polimétrica de la estrofa y del poema, dominó la preferencia general por el verso fluido, el acento firme y la rima sonora. Si Bécquer y Rosalía de Castro atenuaron la rima, reduciéndola generalmente a la asonancia, y si rehuyeron las estrofas de contextura rígida, no parece que lo hicieron sino para desarrollar en el verso cualidades expresivas más flexibles, suaves y matizadas.

MODERNISMO

363. Renovación.—De su culto por la forma métrica dieron testimonio los poetas modernistas no sólo con el ejemplo de sus propias obras, sino con sus abundantes referencias a esta materia y con los tratados en que varios de ellos expusieron sus teorías sobre la naturaleza y condiciones del verso. Declaraba Rubén Darío, siguiendo a Verlaine, que al componer sus poesías había tratado siempre de obedecer «al divino imperio de la música, música de las ideas, música del verbo». González Prada excusaba en el poeta cien barbarismos, pero no un pecado contra el ritmo. Guillermo Valencia reflejaba sus propios sentimientos al atribuir a su compatriota José Asunción Silva el principio de «sacrificar un mundo para pulir un verso».

Se había venido acentuando la inclinación a emplear el alejandrino, el dodecasílabo y el eneasílabo, menos comunes que los metros de ocho y once sílabas, y había conquistado mayor número de adeptos la curiosidad experimentadora de nuevos ritmos y metros. Continuaba en el fondo la misma exaltación del verso que el romanticismo había promovido, sujeta ahora a la disciplina de una técnica más refinada bajo la influencia del parnasianismo y simbolismo de la poesía francesa de fines del pasado siglo. La armonía de los vocablos, acentos, sonidos y rimas entraba en el propósito renovador que aspiraba juntamente a la depuración y enriquecimiento del verso, de los temas y del lenguaje poético. [1]

[1] Amplificación de la conocida y aceptada doctrina de las cláusulas rítmicas de Bello eran los elementos binarios, ternarios y cuaternarios, ascendentes o descendentes, de M. González Prada, en las notas de sus *Exóticas*, Lima, 1911, así como los períodos silábicos de más o menos extensión, uniformes o distintos, de R. Jaimes Freyre, *Leyes de la versificación castellana*, Tucumán, 1911. De base menos sistemática es la teoría de los elementos primarios y de los apoyo-impulsos no sujetos a orden definido, propuestos por E. Montagne, *La poética nueva, sus fundamentos y primeras leyes*, Buenos Aires, 1922.

A la primera etapa de este período, anterior a la aparición de *Prosas profanas*, de Rubén Darío, 1896, corresponden en gran parte o en su totalidad las poesías de algunos escritores en cuya versificación los signos del modernismo son meros indicios precursores de la nueva escuela. La etapa en que tal movimiento alcanzó su plenitud comprende desde la fecha indicada a los años de la primera guerra europea. Después de estos años de florecimiento, descendió de su posición dominante el ideal del verso armonioso y pulido. Como en toda reforma vehemente, la reacción llevó al extremo opuesto. Algunos poetas volvieron a los moldes más sencillos de la métrica castellana tradicional; otros se entregaron con más o menos decisión a la corriente del versolibrismo.

En las notas siguientes, que no intentan ser completas, se verá reflejada la participación de los que sólo intervinieron en este movimiento como precursores, de los más conocidos entre los que lo desarrollaron y encumbraron y de algunos de los que asistieron a su descenso. Varios escritores tomaron parte activa en estas tres etapas; otros las recorrieron con moderada cooperación La representación hispanoamericana, que había adquirido notorio relieve en el período romántico, pasó a figurar en primer término en el desarrollo de la métrica modernista. [2]

Endecasílabo

364. Soneto.—Recuperó el soneto prestigio semejante al que había alcanzado en sus mejores tiempos. Fue cultivado por la mayor parte de los poetas modernistas en España y América. Se utilizó en composiciones formadas por series de sonetos, como

[2] Las citas más frecuentes se refieren a Manuel González Prada, 1844-1918; José Martí, 1853-1895; Salvador Díaz Mirón, 1853-1928; Salvador Rueda, 1857-1933; Manuel Gutiérrez Nájera, 1859-1895; Julián del Casal, 1863-1893; Miguel de Unamuno, 1864-1936; José Asunción Silva, 1865-1896; Rubén Darío, 1867-1916; Ramón del Valle-Inclán, 1869-1936; Amado Nervo, 1870-1919; Enrique González Martínez, 1871-1950; Guillermo Valencia, 1872-1943; Leopoldo Lugones, 1874-1938; Manuel Machado, 1874-1947; Antonio Machado, 1875-1939; José Santos Chocano, 1875-1934; Eduardo Marquina, 1879-1947; Juan Ramón Jiménez, 1881-1958; León Felipe Camino, 1884-1968; Ramón López Velarde, 1888-1921; Gabriela Mistral, 1889-1957; Alfonso Reyes, 1889-1969.

El friso del Partenón, de Salvador Rueda; *El prisma roto*, de Nervo; *Los sueños dialogados*, de Antonio Machado, y *Jornada en sonetos*, de Alfonso Reyes. Se utilizó asimismo en conjuntos homogéneos, como *Rosario de sonetos*, de Unamuno; *Sonetos espirituales*, de Juan Ramón Jiménez, y *Apolo, teatro pictórico*, de Manuel Machado. Predominó el orden clásico de los cuartetos, ABBA:ABBA, pero se usaron también, a la manera francesa, las combinaciones ABAB:ABAB y ABBA:CDDC. En los tercetos, al lado de la disposición CDC:DCD o CDE:CDE, se hizo frecuente la nueva variante CCD:CCD, al lado de otras como CCD-CDD, CDC:EFE y algunas más no practicadas antes de ahora. Rasgo peculiar del modernismo fue componer el soneto, no sólo en endecasílabos, sino en alejandrinos, dodecasílabos, eneasílabos y en toda clase de metros. [3]

365. Silva.—Desde el Siglo de Oro al romanticismo, la silva había extendido progresivamente su dominio en el género de razonamiento poético que compartía con la estancia. La poesía modernista, mientras de una parte prescindió de la estancia poniendo fin a su larga y culta historia, convirtió la silva, de otra parte, en una de las formas métricas más corrientes y variadas.

La silva de endecasílabos solos, libremente dispuestos y rimados, ofrece ejemplos como el de la oda *Dyonisos*, de Gutiérrez Nájera. No parece haberse mantenido después de los años correspondientes al principio de este período. La de endecasílabos y heptasílabos, igualmente mezclados y rimados sin orden de estrofas, fue usada por Darío en numerosas poesías de sus primeros libros, y por Unamuno en *El buitre de Prometeo, Al sueño*, etc. [4] En Gon-

[3] No parece que en la innovación de las rimas cruzadas de los cuartetos se deba ver influencia del precedente del Marqués de Santillana. En *Rosario de Sonetos*, de Unamuno, los de cuartetos cruzados no empiezan hasta la segunda mitad de la serie y los de tercetos CDD:CDD y CCD:EED no se presentan hasta la última parte, fechada entre diciembre de 1910 y febrero de 1911. Darío hizo intervenir el heptasílabo junto a los endecasílabos en el soneto a Cervantes. Sonetos propiamente polimétricos son el de M. Machado, *Madrigal de madrigales*, compuesto en versos de 7, 9, 11 y 14 sílabas, y el que recita Orestes en *Ifigenia cruel*, de Alfonso Reyes, en endecasílabos comunes, endecasílabos dactílicos, dodecasílabos y alejandrinos.

[4] Unamuno representó como prosa, a plana y renglón, la silva arromanzada de *Galicia*, en versos de 11, 7 y 5, con asonancia en los pares,

zález Martínez y A. Machado aparece como serie variable de grupos de versos en forma de tercetos, cuartetos y quintetos.

Una nueva variedad de silva, abundantemente utilizada, fue la que además de endecasílabos y heptasílabos, introducía otros metros de homogénea base impar, incluyendo el de 7-7. Darío juntó los de 11, 7 y 14 en *Helios*, y los de 11, 7, 14, 9 y 5 en *Marina*, ambas de *Cantos de vida y esperanza*, 1905. De manera análoga, González Martínez hizo intervenir los de 11, 7 y 14 en *Canción de las horas*, y los de 11, 7, 14, 9 y 5 en *El yunque*. Unamuno se sirvió de los de 11, 7 y 5, con libertad de disposición y de rimas en *No busques luz en mi corazón sino agua*.

La combinación libre de endecasílabos y heptasílabos, con asonancia en los pares, que Bécquer y algunos de sus contemporáneos habían practicado bajo forma de cuartetos, se desligó de esta forma estrófica y adquirió propia disposición de silva arromanzada en *Lo que son los poetas* y en otras composiciones de Darío. Adoptaron este mismo sistema Jaimes Freyre en *La fugaz* y A. Machado en la mayor parte de *Campos de Castilla*.

Bajo la misma forma de pares asonantados se practicó también la inserción, al lado de los de 11 y 7, de otros metros de varias medidas. La silva asonantada a modo de romance fue la forma métrica preferida en las composiciones en metros heterogéneos, fluctuantes o libres cuando no se desentendían por completo de la rima.

En *El Cristo de Cabrera*, Unamuno empleó los versos de 11, 7 y 5, no en forma de romance, sino con variedad de rimas asonantes libremente dispuestas. Con metros de 11, 9 y 7 y con libertad de consonancias, asonancias y versos sueltos compuso Juan Ramón Jiménez *Flor que vuelve*, *Pájaro fiel* y otras poesías. Versos de 7, 9, 11 y 14, sueltos o consonantes, alternan sin orden definido en *Los pelícanos* y en *Yerbas del Tarahumara*, de Alfonso Reyes.

366. Octava.—De la octava real sólo se encuentran en este tiempo testimonios aislados, tales como la poesía *A Fermín Valdés*, de Martí, y *Aves de paso*, de Salvador Rueda. Con propósito

y la de *Las estradas de Albia*, en versos de 11, 9, 7 y 5, la mayor parte sueltos y algunos consonantes o asonantes, ambas en *Andanzas y visiones españolas*, Madrid, 1922, págs. 259-261 y 267-269.

de evocación heroica aparece en *Vírulo ecuestre*, de Ramón Basterra, y en *Villa de Unión*, de Alfonso Reyes. Más escasa aún, la octava aguda del romanticismo, ABBÉ:CDDÉ, fue empleada por Lugones en su poema *A Tucumán*. Unamuno la compuso con endecasílabos y heptasílabos y sólo con los versos pares rimados, ABcé:DBfé, en *Fatalidad*, 1906. Otras variedades de octava son la de rima asonante, ABCB:DBEB de *La epopeya del Pacífico*, de Santos Chocano; la que hace monorrimos los cuartetos, con excepción de los versos cuarto y octavo, AAAB:CCCB, usada en *Soliloquio del poeta*, de Eduardo Marquina, y la totalmente monorrima de *Homenaje a Augusto* y *Escuchando la Ciudad Eterna*, de Ramón Basterra. [5]

367. Sexteto.—Las manifestaciones del sexteto, tan escasas como las de la octava, ofrecen también variedades distintas. Corresponden principalmente a poesías de la primera parte del período. Un tipo próximo a la sexta rima utilizó Martí en *Dios las maldiga*, ABCBDD. Como reflejo más lejano del mismo modelo puede considerarse la estrofa asonante de cuatro heptasílabos y dos endecasílabos, abcbDB, usada por Darío en su poesía *A Emilio Ferrari*, de *Epístolas y poemas*, 1885. La variedad aguda, con tercero y sexto heptasílabos, AAé:BBé, se halla en *Ópalo*, de Díaz Mirón, y con sólo el último de siete: AAÉ:BBé, en *Al czar de las Rusias*, del mismo autor. Unamuno hizo uso del tipo ABé:ABé en *A mi tierra madre* y en la glosa a *Las golondrinas*, de Bécquer, del libro *Teresa*, 1942, y de ABc:ABc y AaB:CbC, en otras composiciones del mismo libro. El sexteto simétrico de endecasílabos llanos, AAB:CCB, se halla en *Medallones*, de Julián del Casal, y en *Venite, adoremus*, de Nervo. En *Éxtasis*, del mismo Nervo, se ve la modalidad de rimas alternas, ABABAB. El cono-

[5] Como formas especiales se registran la octava endecasílaba, ABAB:CDCD, de cuartetos complementarios en la unidad de sentido de la estrofa, aunque independientes por las rimas, usada por Salvador Rueda en *Los pájaros que cantan mal*; la décima de endecasílabos y pentasílabos alternos, con heptasílabos agudos, AbAbé:CdCdé, de *Es música el mar*, en *Romancero del destierro*, de Unamuno, y la extensa estrofa de dieciséis versos en mitades simétricas de endecasílabos llanos con asonancia en los pares y heptasílabos finales agudos, ABCBDFé:GHIHJHKé, de *La cigarra*, de Unamuno, en la antología incluida en *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, por M. García Blanco, Salamanca, 1954.

cido modelo romántico de heptasílabos interiores, AaB:CcB, se mantenía aún en *La nube de verano,* de la juventud de Darío.[6]

368. Quinteto.—Conservó el quinteto endecasílabo alguna parte del renombre que había adquirido en la poesía romántica. Lo utilizó Martí en *Cruje la tierra;* Díaz Mirón, en *Estancias;* Nervo, en *Incoherencias;* Valencia, en *Caballeros teutones,* y González Martínez, en *La inmensidad dormida.* La tradición de la lira, aunque reducida a contados ejemplos, continuó en *Égloga tropical,* del colombiano Luis Carlos López; *La lluvia roja,* tercer canto de *El diluvio de fuego,* de González Martínez, y *Salmo doméstico,* de Alfonso Reyes. Una variedad cercana, aBaaB, había sido usada por Martí en la poesía titulada *A un clasicista.*

369. Cuarteto.—Una de las estrofas más cultivadas al lado del soneto y la silva fue el cuarteto endecasílabo. Del tipo llano con rimas cruzadas, ABAB, se encuentran numerosos ejemplos en las poesías de Díaz Mirón, Darío, Valencia, Lugones, Nervo, Antonio Machado, etc. La variante ABBA, aunque menos frecuente que la anterior, tuvo mayor número de cultivadores que en la poesía romántica. Se encuentra principalmente en composiciones de González Martínez, Nervo y Gabriela Mistral. Se eliminó en general el tipo agudo, predilecto de Espronceda y de sus contemporáneos. Alcanzó renombre el cuarteto de Díaz Mirón, elogiado por Darío: «Tu cuarteto es cuadriga de águilas bravas». Su peculiaridad consiste en el paralelismo ideológico con que se corresponden y completan entre sí el contenido semántico de los dos primeros versos y el de los dos segundos.[7]

[6] Un sexteto endecasílabo con dos rimas en combinaciones distintas, ABBABA, ABABBA, ABAABA, etc., aparece en *Aleluya de la muerte,* de González Martínez. Dentro del esquema AaÉ:BbÉ, Unamuno hizo intervenir indistintamente versos de 11, 9, 7, 5, 3, 8, 4 y 12 sílabas, en la poesía que empieza "Allá en los días de las noches largas", recogida en la antología de *Don Miguel de Unamuno y sus poesías,* por M. García Blanco, Salamanca, 1954, págs. 386-387. Los sextetos de *Dios las maldiga,* de Martí, además de dejar sueltos los versos primero y tercero, reúnen las circunstancias de rimar el segundo y cuarto con asonancia y el quinto y sexto con consonancia. Se hallan en *Obras completas,* ed. Gonzalo Quesada y Miranda, La Habana, 1942, vol. XLIII, 31-32.

[7] Ejemplo característico de los cuartetos de Díaz Mirón es el siguiente, de su poesía *Umbra,* en el que la imagen descriptiva de la primera mitad se amplía metafóricamente en la segunda: "Las palmas gimen con solemne acento — formando un vago y religioso coro, — y son plumeros que oscilando al viento — barren el éter empolvado de oro". Darío cerró con un quinteto la serie de cuartetos de *Divagación,* en *Prosas profanas;* lo mismo hizo Guillermo Valencia en *Cigüeñas blancas.*

Los cuartetos de endecasílabos y heptasílabos con rimas consonantes no mantuvieron la preferencia de que habían disfrutado desde el siglo XVIII. El conocido tipo AbAb reapareció de cuando en cuando en composiciones como *Espíritu,* de Darío, anterior a 1885. La combinación opuesta, aBaB, ocurre también aisladamente en ejemplos como el de *A una tímida,* de Gutiérrez Nájera. Díaz Mirón utilizó en *Excelsior,* 1892, la forma aBAB, de la cual se sirvió asimismo Santos Chocano en *Pagana.* A. Machado solía mezclar cuartetos de diversos tipos en la misma poesía, como se ve en *El dios ibero, Un loco* y *Fantasía iconográfica.* La variedad ABCb, con impares sueltos y pares consonantes y con rima distinta en cada cuarteto, se encuentra en *Huyó el día,* traducción de Longfellow, por Darío.[8]

370. Terceto y pareado.—Aunque menos cultivado que en los períodos anteriores, el terceto clásico fue usado por Darío en varias ocasiones hasta *Visión,* de *Canto errante,* 1907. Valencia lo empleó en *Futuro* y otras poesías, y González Martínez en *Tarde de otoño* y *Meditación bajo la luna.* Lugones compuso su *Oda de amor* en tercetos de rima independiente, ABA:CDC:EFE, práctica anticipada por Lope y más recientemente por Juan María Gutiérrez. El mismo modelo, con heptasílabo inicial en cada terceto, aparece en algunos de los ensayos y adaptaciones de González Prada. González Martínez le dio forma variable dentro de la misma serie, con sólo dos asonancias sostenidas, aBA:BaB:abA:bAb:ABa, en *Tres rosas en el ánfora,* y lo enlazó con la rima aguda final, AAÉ:BBÉ:CCÉ, en *La muchacha que no ha visto el mar.* Unamuno los compuso en orden de 11-7-5:11-7-5, sin más rima que la asonancia uniforme de los de cinco sílabas, en la composición titulada *Música,* de su libro *Poesías,* 1907.[9] Hizo su

[8] Puede hacerse mención en este lugar del cuarteto de endecasílabos y pentasílabos alternos empleado por Unamuno en una poesía del *Romancero del destierro,* Buenos Aires, pág. 73: "Cuando llegue el invierno, la amarilla — flor de la argoma — me cantará recuerdos a la orilla, — cabe la loma".

[9] Del orden de los tercetos de *Música* da idea el siguiente ejemplo

entrada definitiva el terceto monorrimo, no ensayado después del ejemplo del *Cancionero de Evora* y resucitado ahora ante modelos franceses, AAA:BBB:CCC. Lo empleó Díaz Mirón en *El fantasma;* Julián del Casal, en *En el campo;* Darío, en *Rosas profanas;* Santos Chocano, en *Epístola a don Juan,* y González Martínez, en *Voces de soledad.* El pareado de endecasílabos, poco corriente, aparece en *Nocturno,* de Julián del Casal; el de endecasílabo y heptasílabo, algo más usado, se encuentra en *Oh, nave,* de Martí, y en *Presagio,* de González Martínez.

371. ROMANCE HEROICO.—La aplicación más extensa del romance endecasílabo la realizó Lugones en su poema *A los ganados y las mieses,* de unos 3.500 versos, y en sus cantos *Al Plata* y *A los Andes.* Unamuno lo utilizó en *Id con Dios, Nubes de misterio, Libertad final* y otras composiciones de su libro *Poesías.* Con más o menos frecuencia lo emplearon también Darío, Salvador Rueda, Nervo y otros.

Al lado del romance de endecasílabos plenos se desarrolló el de endecasílabos y heptasílabos, anticipado por Bécquer en varias de sus rimas. En unos casos los versos se suceden en cuartetos uniformes con la misma asonancia y otras veces los endecasílabos y heptasílabos se combinan de distintas maneras. La forma AbCb repetida en serie regular se halla en *Desde la cuna,* de Martí, y en varias de las poesías de *Teresa,* de Unamuno. El tipo aBcB aparece en *El rubí,* de Jaimes Freyre. En la introducción del *Libro de versos* de José Asunción Silva, la combinación es abCb. Darío, como ya se ha indicado, agrupó los versos en sextetos, abcbDB, bajo la misma asonancia, en la poesía *A Emilio Ferrari,* 1889.

La serie alterna de endecasílabos y pentasílabos con la misma asonancia en estos últimos, divulgada también por Bécquer con la rima «Si al mecer las azules campanillas — de tu balcón», XVI, adquirió desarrollo de romance en *Los ángeles de la guarda,* de

de otra composición análoga de Unamuno, *El aventurero sueña,* en *Poesías,* págs. 44-46: "Soñó la vida en la llanura inmensa, — bajo el cielo bruñido — como un espejo; — la soñó inacabable y reposada, — llevando el mundo todo — dentro del pecho". En los tercetos endecasílabos independientes, ABA:CDC:EFE, de la poesía *De la Thule lejana,* de Jaimes Freyre, el último verso de cada terceto es repetición del primero: "En la patria del mirto y los laureles — adornará los pórticos tu imagen: — en la patria del mirto y los laureles".

Unamuno, y en *Hoy he nacido,* de Nervo. Como romance ternario de grupos uniformes compuestos de endecasílabo, heptasílabo y pentasílabo en orden continuo, con asonancia en los pentasílabos, Abc:Dec:Fgc, puede considerarse la ya citada poesía *Música,* de Unamuno, y *El aventurero sueña,* del mismo autor. En *Peru y Marichu,* también de Unamuno, los versos forman cuartetos de 9-5-11-7, con asonancia corrida en los pares:

Recuerdo un cuento que de niño
oí contar,
cómo Peru y Marichu levantaron
una casa de sal.

372. ENDECASÍLABO SUELTO.—Volvió a elevarse la representación del endecasílabo suelto, disminuida en la poesía romántica. Martí lo empleó en numerosas composiciones de *Versos libres* y *Flores del destierro.* Unamuno le dedicó su más extenso esfuerzo en las cuatro partes, con cerca de 3.000 versos, de *El Cristo de Velázquez.* Fue utilizado por Salvador Rueda en varios temas de su *Poema de la mujer;* por Darío, en su *Epístola a Juan Montalvo,* en la sátira de *Erasmo a Tulio* y en *Friso,* de *Prosas profanas.* Pueden añadirse ejemplos de Jaimes Freyre, González Prada, Santos Chocano y varios otros. Parece que los poetas que mostraron mayor inclinación por la asonancia fueron al mismo tiempo los que menos emplearon el verso suelto. No se encuentra entre las poesías de A. Machado ni en las de González Martínez.

La combinación de endecasílabos y heptasílabos sueltos sin orden de estrofas sirvió a Unamuno en *La flor tronchada* y *Alborada espiritual* y a Nervo en *El alud.* Unamuno hizo intervenir el pentasílabo al lado de los de once y siete sílabas lo mismo en las composiciones sueltas que en las rimadas. Entre las primeras, con mezcla de los tres metros indicados, sin rimas ni orden de estrofas, figuran *Aldebarán, Elegía en la muerte de un perro, Mano en la sombra, Puntual como el lucero* y *Para después de mi muerte.* En *Salmo a la mañana* hizo también entrar en el conjunto al alejandrino.

373. ENDECASÍLABO DACTÍLICO.—Con la poesía *Pórtico,* de Darío, aparecida al frente del libro *En tropel,* de Salvador Rueda, 1892, el endecasílabo dactílico, que hasta ahora sólo había

hecho breves apariciones periódicas, alcanzó particular notoriedad en la métrica modernista. En las dos terceras partes del conjunto de los versos de esta composición la acentuación gramatical señala con regularidad los apoyos rítmicos sobre las sílabas primera, cuarta y séptima: «Libre la frente que el casco rehúsa». En los versos restantes el apoyo inicial descansa sobre sílaba débil en virtud de la habitual prosodia de los grupos de cuatro sílabas con acento sobre la última: «En el país de los cisnes de nieve», «Emperador de la barba florida». En cinco casos, el acento prosódico de la segunda sílaba necesita atenuarse para no aparecer en conflicto con el apoyo inicial: «Que lleva un claro lucero en la frente», «Al son triunfante que lanzan al viento». En dos ocasiones, el apoyo de la sílaba séptima recae también sobre palabra inacentuada: «Las muelles lanzas en las altarifas», «Que él daba al viento con su cornamusa». Repert. 36.

El ejemplo de Darío fue seguido por Salvador Rueda en pasajes de *Familia sublime;* por González Prada, en varias composiciones de *Minúsculas;* por Gabriela Mistral, en *Palabras serenas,* en partes del romance *Ausencia* y en los sonetos de *Ruth;* por Díez Canedo, en *Canción perdida,* y por Alfonso Reyes, en *Balada de los amigos muertos.* Empleó Marquina el endecasílabo dactílico como verso suelto en *Las hijas del Cid,* donde el ritmo de tal metro, si bien se acomoda con propiedad al tono épico de la obra, sostenido a través de sus largas escenas resulta fatigoso y monótono. Santos Chocano trató de evitar este efecto en *Los árboles de América* interrumpiendo de tiempo en tiempo las series endecasílabas mediante la intercalación de eneasílabos y pentasílabos. [10]

374. ESTROFA SÁFICA.—No obstante la relativa abundancia del

[10] Entre los endecasílabos dactílicos de *Logré morir,* de Unamuno, en *Romancero del destierro,* pág. 9, la mayor parte llevan acento en primera, además de los de cuarta y séptima, aunque algunos acentúan la segunda: "Logré morir con los ojos abiertos — guardando en ellos tus claras montañas". Termina con un endecasílabo sáfico y otro heroico. La aparición de *Pórtico* suscitó una polémica sobre si Darío era o no el inventor de este tipo de verso. En el prefacio de *El canto errante* manifestó el mismo Darío que por su parte no había tratado de presentarlo como invención propia y refirió que Menéndez y Pelayo lo había identificado acertadamente con el endecasílabo de gaita gallega. Reseña de varias referencias a tal verso en tratadistas antiguos, desde Cascales, se encuentra en Vicuña Cifuentes, *Estudios,* 107-141.

verso suelto, la estrofa sáfica encontró escasa acogida en la poesía modernista. Ejemplos ajustados a la clásica estructura de esta forma métrica son el *Himno de las cigarras,* de Alfonso Reyes, y la oda *A Espronceda, poeta civil,* de Marquina. Fue Unamuno sin duda quien cultivó la estrofa sáfica con mayor amplitud; basta recordar sus poesías tituladas *Salamanca, La torre de Monterrey a la luz de la luna, La voz de la campana* y *La hora de Dios.* Se puede decir que fue también Unamuno quien trató esta estrofa con menos sujeción a las normas corrientes. En *Salamanca,* por ejemplo, mezclados con los sáficos regulares, acentuados en cuarta y octava: «Duerme el sosiego, la esperanza duerme», «Frías y oscuras en sus duros bancos», figuran en considerable proporción los endecasílabos con acentos en segunda y sexta: «Al pie de tus sillares, Salamanca», «Pregona eternidad tu alma de piedra», y asimismo los acentuados en tercera y sexta: «En silencio fray Luis quédase solo — meditando de Job los infortunios». [11]

Muchos testimonios demuestran el especial interés con que Unamuno se esforzó en multiplicar las variedades de la estrofa sáfica, con excepción precisamente del tipo normal. En *La basílica del Señor Santiago de Bilbao* y en *Las magnolias de la Plaza Nueva* hizo los pentasílabos esdrújulos. Enlazó estos versos finales con rima asonante en las estrofas de *En el desierto.* En *Castilla* y en *El mar de encinas* asoció bajo la misma asonancia los pentasílabos y los endecasílabos pares, ABCb. Aplicó a la estrofa rimas consonantes, ABAb, en *La huella de sangre de fuego.* Una mayor modificación introdujo al sustituir el tercer endecasílabo por un heptasílabo en las estrofas en versos sueltos, 11-11-7-5, de *El último héroe* y de *En la catedral de Salamanca.* Otra modificación consistió en añadir el heptasílabo sin suprimir ningún endeca-

[11] La misma libertad de los endecasílabos de *Salamanca* se encuentra en las demás poesías de Unamuno en estrofas sáficas, sin excluir sus traducciones de Carducci, en *Poesías,* pág. 348. Defendió la admisión accidental de la rima entre los versos sueltos en nota de la pág. 355, pero no aludió a la mezcla de variedades del endecasílabo entre los sáficos. La poesía más uniformemente sáfica de Unamuno, *Vendrá de noche,* en *Romancero del destierro,* pág. 15, no está compuesta en la estrofa que lleva ese nombre, sino en sextetos AAb:CCb. Darío modificó la estrofa sáfica en *Cleia Sol,* 1907, donde los endecasílabos son sáficos regulares, con sólo dos excepciones, pero el pentasílabo final de cada estrofa está sustituido por un tetrasílabo en varios casos y por un heptasílabo en otra ocasión.

sílabo, como en las odas *Para el hogar* y *Al Nervión.* El eco de seguidilla de los dos últimos versos presta a las estrofas brevedad y sencillez; su aire, en cambio, no se acomoda a todos los temas. Los ejemplos que siguen corresponden respectivamente a *En la catedral vieja* y *Al Nervión:*

Era al ponerse el sol en la llanura;
pálida sombra inmensa proyectaba
en las ruinas el humo
subiendo espeso.

Una vez más, Bilbao, sobre tu seno
maternal descansando mi cabeza
vuelvo a soñar la vida de esperanzas
y ensueños juveniles
que me conservas.

375. Estrofa de la Torre.—No fue usada en su forma original de endecasílabos y heptasílabos sueltos. Se la encuentra bajo manifestaciones influidas por la estrofa sáfica y por el cuarteto quebrado. Martí utilizó la forma ABCb, con asonancia diferente en cada estrofa, en su poesía *En un campo florido.* El mismo esquema, con asonancia uniforme en todos los cuartetos, como en el romance, fue usado por Martí, como ya se ha indicado, en *Desde la cuna,* y por Unamuno en *A la libertad* y en otras poesías. Gabriela Mistral, en *Viernes Santo,* aplicó a la estrofa rimas consonantes, ABAb, haciendo alternar heptasílabos y pentasílabos en el verso final. Debió tener presente Unamuno el modelo en versos sueltos de esta estrofa al confeccionar algunas de sus modificaciones de la sáfica.

376. Tendencias rítmicas.—En la composición rítmica del endecasílabo, la poesía modernista continuó las proporciones establecidas en el período romántico. El elemento sáfico fue mantenido en primer lugar, algo por debajo del 50 por 100 del conjunto de las variedades que integran el tipo polirrítmico de este metro. Ocupó el segundo lugar el elemento melódico, acentuado en tercera y sexta, con proporción, aproximadamente, de un 30 por 100. Siguió en tercer lugar el elemento trocaico o heroico, con acentos en segunda y sexta, reducido por término medio a un 15 por 100.

Intervino como siempre en grado mínimo, no superior al 5 por 100, la modalidad enfática, acentuada en primera y sexta. Se ven representadas estas proporciones en la poesía dedicada por Darío a Rodó: «Yo soy aquel que ayer no más decía»; en *Cigüeñas blancas,* de Valencia; en *Estandarte de amor,* de Santos Chocano; en *El silencio del ave,* de González Martínez, y en *El viajero* y *Los sueños dialogados,* de A. Machado.

Sobre este fondo general, caracterizado por el predominio de los componentes de ritmo más lento, ocurren, por supuesto, diferencias particulares. Darío reforzó la proporción del sáfico en *A un poeta,* del libro *Azul,* ajustando a este tipo todos los versos de los nueve cuartetos, con excepción de cuatro solos casos. Rasgo visible en el endecasílabo de Unamuno es, aparte de ese mismo reforzamiento, la elevada medida en que interviene la variedad enfática, favorecida por la frecuencia del encabalgamiento; en las amplias estrofas de *La cigarra,* el nivel de esta última variedad sube al 12 por 100; en *El Cristo de Velázquez* se da también ordinariamente en grado superior a lo normal. Análogo efecto del encabalgamiento apoya la referida variedad de endecasílabo en varios de los *Sonetos espirituales,* de Juan Ramón Jiménez, como muestra el siguiente cuarteto del titulado *Árboles altos:*

Abiertas copas de oro deslumbrado
sobre la redondez de los verdores
bajos, que os arrobáis en los colores
mágicos del poniente enarbolado.

Guillermo Valencia compuso enteras estrofas en tipo melódico en *Las cigüeñas blancas.* Darío resucitó la práctica de intercalar entre las modalidades comunes del endecasílabo la forma acentuada en cuarta, séptima y décima, correspondiente al tipo dactílico, y la acentuada en cuarta y décima, equivalente a un sáfico deficiente e impreciso. Ya se ha visto que esta antigua práctica italiana, admitida en español por los poetas del siglo XVI y restringida por los del XVII y XVIII, había sido desterrada desde principios del XIX. Hizo Darío reaparecer las indicadas formas en *Divagación,* en la poesía dedicada a Rodó, en *Balada en honor de las musas de carne y hueso* y en otras ocasiones. Aparecen en los dos últimos versos del siguiente cuarteto de la primera poesía citada:

Sones de bandolín. El rojo vino
conduce un paje rojo. ¿Amas los sones
del bandolín y un amor florentino?
Serás la reina en los Decamerones.

Al presentar su iniciativa en *Divagación,* 1894, Darío sólo introdujo tres de estos versos entre los 137 de la poesía. No son más de cinco los que hizo figurar entre los 116 de la poesía a Rodó, publicada once años después, 1905. El tipo de canción con estribillo de la *Balada,* aparecida en *El canto errante,* 1907, debió invitar a introducir hasta dos o tres dactílicos en cada una de sus estrofas de diez versos. Acogida la innovación favorablemente, el autor dio cabida a cuatro sáficos débiles y a ocho dactílicos en los veinte cuartetos de *La cartuja,* incluida en *Poema de otoño,* 1910.

El ejemplo de Darío fue seguido en efecto por la mayor parte de los poetas de su tiempo en España y América, no precisamente porque se le viese como restablecimiento de un sistema autorizado por los primitivos maestros del endecasílabo español, sino más bien por lo que significaba como liberación respecto a la preceptiva académica. Como era lógico, la forma acentuada en cuarta y décima, que se asimilaba al sáfico y no representaba ninguna nueva modalidad rítmica, fue la que encontró más fácil acogida. Por lo que se refiere al tipo dactílico, se prefirió tratarlo como metro independiente. Ni siquiera la variedad algo más usada, con acentos en cuarta y décima, pasó de una representación meramente esporádica. Se recorren centenares de versos de cualquier autor sin encontrar ningún ejemplo. En suma, la presencia eventual de tales variedades apenas afectó al carácter del endecasílabo que el romanticismo transmitió a sus sucesores.[12]

[12] El trabajo que P. Henríquez Ureña dedicó a este asunto en *RFE,* 1919, VI, 132-157, fue reconstruido y ampliado por el mismo autor en "El endecasílabo castellano", *BAAL,* 1944, XIII, 725-824, donde aparece demostrada la difusión del endecasílabo acentuado en cuarta a partir de Darío con ejemplos de Nervo, Urbina, González Martínez, Lugones, Herrera Reissig, Unamuno, M. Machado, A. Machado, Valle-Inclán, Guillermo Valencia, Juan Ramón Jiménez, Santos Chocano, etc. La suma de estos ejemplos, dos o tres de cada autor y a veces uno solo, debe ser resultado de la revisión de varios millares de versos. Para darse cuenta de su relativa rareza, no obstante su mayor proporción con respecto al período romántico, conviene tener presente que no aparece ningún endecasílabo acentuado únicamente en cuarta, por ejemplo, en los diez cuartetos de *El silencio del ave,* de González Martínez; ni en los cuarenta y siete cuartetos y quinteto final de *Cigüeñas blancas,* de Guillermo Valencia; ni en la silva de 136 versos de *Flor de Hispania,* de Santos Chocano; ni en las treinta y una estrofas de *Salamanca,* de Unamuno; ni en los cuatro sonetos de *Los sueños dialogados,* de A. Machado.

Como tentativas de especial interés, aunque particulares y aisladas, deben señalarse la imitación del viejo endecasílabo galaico acentuado en quinta, ensayado por Darío en su *Balada laudatoria* a Valle-Inclán: «Del país del sueño, tinieblas, brillos, — donde crecen plantas, flores extrañas, — entre los escombros de los castillos, — junto a las laderas de las montañas», Repert. 37, y la adaptación del endecasílabo a la francesa, con terminación de vocablo agudo en la cuarta sílaba y adición facultativa de una sílaba por cesura épica, antes ensayada por Lista y ahora por Juan Ramón Jiménez en *Mañana de luz:* «Dios está azul. La flauta y el tambor — anuncian ya la cruz de primavera. — Vivan las rosas, las rosas del amor — entre el verdor con sol de la pradera». González Prada ensayó otro tipo con acentos sobre tercera y séptima, el primero en palabra esdrújula: «Sol del trópico, mi sol adorado. — ¿Qué del vívido raudal de tu fuego?»

Octosílabo

377. Terceto y pareado.—El terceto octosílabo con rima trenzada a la manera del endecasílabo, ya ensayado en varias fechas, reapareció en *Las cimas,* de Ramón Basterra. El de rima independiente, con el segundo verso suelto, aba:cdc:efe, figura en *El Perú, Olvido* y *Por la rosa,* de González Prada. El de versos monorrimos fue usado por Darío en *Madrigal exaltado* y *A Goya;* por Salvador Rueda, en *La fiesta triste,* y por Nervo, en *Introito.* Menos representado en la lírica culta, el pareado ofrece ejemplos como *Creación,* de Juan Ramón Jiménez, y *Bendiciones,* de Martínez Sierra.

378. Redondilla.—Entre las poesías de Martí, Julián del Casal, Díaz Mirón y Gutiérrez Nájera y en las obras de juventud de Darío, la redondilla octosílaba es relativamente frecuente. Su presencia disminuyó considerablemente en los libros de Nervo, González Martínez, Lugones, Valencia, A. Machado y Juan Ra-

món Jiménez. Fue más utilizada en el teatro que en la poesía. Al contrario que en el cuarteto endecasílabo, la variante abba, preferida desde el Siglo de Oro, dominó sobre abab. Darío empleó esta última en *Cámara oscura* y la primera en *Ingratitud, Desengaño, El arte, La copa de las hadas, etc.* Por su parte González Martínez, que dio preferencia en el cuarteto endecasílabo a la forma ABBA, adoptó la redondilla abab en *La cautiva, Soledad tardía* y en otras ocasiones.

379. QUINTILLA.—Las manifestaciones más frecuentes de la quintilla, como las de la redondilla, tuvieron lugar en la primera parte del período. Gutiérrez Nájera la empleó en *Monólogo del incrédulo;* Salvador Rueda, en *El caño de la alberca;* Darío, en *El poeta,* y Lugones, en *El solterón.* Nervo y González Martínez solían terminar con una quintilla las poesías compuestas en redondillas. La variante más común, en algunos casos exclusiva, fue abaab. A veces se mezclaba con otros tipos, especialmente con ababa, como ocurre en *Los boquerones,* de Salvador Rueda; *A María Guerrero,* de Nervo, y *A Mariano José de Larra,* de Marquina.

380. COPLA DE PIE QUEBRADO.—No se abandonó el cultivo de la copla de pie quebrado, aunque disminuyera su presencia en relación con el período romántico. La forma aa*b*:cc*b* se halla en *Nostalgias,* de Casal. Darío empleó abc:abc en *La tristeza,* y Unamuno aa*é*:bb*é*, en *A sus ojos.* La redondilla aba*b*, con el último verso de cuatro sílabas, aparece en *Canción de Carnaval* y *Versos de Año Nuevo,* de Darío, y con el verso final de cuatro o cinco sílabas, en *Circo de lona,* de Valle-Inclán. Este mismo autor utilizó la redondilla con segundo y cuarto quebrados, a*b*a*b*, en *Rosa de Job* y *Fin de Carnaval.* Darío imitó en un *Loor* y en un *Decir* combinaciones de pie quebrado a la manera de las trovas de la gaya ciencia. La sextilla de octosílabos plenos fue usada por Nervo, como abc:abc, en *Poetas místicos;* como aaé:bbé, en *Trieste,* y como abbaba, en *La lección.*

381. OCTAVILLA AGUDA.—A la octavilla aguda del romanticismo, desterrada como su pareja endecasílaba, rara vez se la encuentra, ni aun entre los poetas premodernistas. Ejemplos excepcionales son los de *La diosa* y *Última,* de M. Machado. Bajo forma

modificada, aaaé:bbbé, aparece, al lado de otras combinaciones agudas, en *La mal pagada canción,* de Nervo. González Prada se sirvió de la combinación abaa:abab, con rimas llanas, en la composición satírica titulada *Perinola,* y de la forma asonante, abcbdbeb, en *Última verba.*

382. DÉCIMA.—Salvador Rueda hizo uso de la décima clásica en *El pregón del pescado, El chocolate* y en algunas otras poesías. Darío la utilizó en su primera época en las leyendas *Alí* y *La cabeza del rabí.* Se encuentra también en composiciones de Valencia, Santos Chocano y Lugones; en *El abismo,* de Almafuerte; en *Desolación absurda,* de Julio Herrera Reissig, y en el libro *Décimas,* de Fernández Moreno. Alfonso Reyes la ha empleado en glosas y en poesías de ironía y cortesía; en la titulada *A los amigos mozos* sigue la pauta y rimas de las décimas de Segismundo en *La vida es sueño,* con los cambios obligados por la diferencia de estribillo; en otras poesías suyas aparece esta estrofa con mezcla de rimas consonantes y asonantes, a estilo popular. Desde el siglo XVIII, el cultivo de la décima ha venido mostrando en la poesía americana más vitalidad que en la española. Unamuno compuso *Quejas de la esposa* en décimas de semiestrofas agudas, con quebrados pentasílabos en los versos cuarto y noveno, aba*bé*:cdc*dé*. Darío construyó décimas endecasílabas sobre el modelo de la octosílaba en la *Balada en honor de las musas de carne y hueso* y, con ligera modificación de la rima en los versos finales, en la *Balada sobre la sencillez de las rosas perfectas.*

383. SILVA OCTOSÍLABA.—La serie de octosílabos, solos o con pies quebrados, rimados libremente sin orden de estrofas, ya ensayada en fechas anteriores, adquirió extensa representación con *La Rosa-Cruz,* de Martí; *Calicot,* de Gutiérrez Nájera; *Cristo,* de Jaimes Freyre, y *Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de don Guido, Las encinas, Los olivos, Poema de un día* y otras poesías de A. Machado. Entre los versos de ocho y cuatro sílabas intercaló M. Machado algunos de seis y doce bajo la misma forma de silva en la poesía titulada *Pantomima.* La repetición insistente de las mismas rimas da a la silva octosílaba cierto tono de salmodia, buscado sin duda de propósito, en algunos pasajes de *El rey trovador,* de Marquina.

384. Ovillejo.—El ovillejo de Cervantes, hecho reaparecer por Zorrilla, sirvió también de modelo a Darío en el epigrama *El Ateneo*, 1887. Más tarde fue recordado de nuevo con cuatro ejemplos en el tercer acto de *En Flandes se ha puesto el sol*, de Marquina. Unamuno siguió las líneas del ovillejo en la composición que empieza: «¿Qué es tu vida, alma mía? ¿Cuál tu pago?» de su *Romancero del destierro*, 1928. Introdujo como novedad el endecasílabo en lugar del octosílabo, y el pentasílabo en los quebrados que contestan, respectivamente, a las tres preguntas sucesivas de la primera parte de la composición. Otra novedad consistió en repetir después de esta primera parte los tres pentasílabos indicados y en hacer que sus propios conceptos de *lluvia, viento* y *sombra* reaparezcan en el mismo orden en los tres endecasílabos siguientes, además de reunirse en el verso final.[13]

385. Sonetillo.—Se multiplicaron los ejemplos del soneto octosílabo, anticipado en *La pícara Justina* y en las fábulas de Iriarte. Darío incluyó un sonetillo de esta clase en el libro de *Canto épico*, 1887, y dos más en *Prosas profanas*, 1896. El ejemplo fue repetido por Nervo, M. Machado, Villaespesa, Díez Canedo, etcétera.

386. Canción trovadoresca.—Dos poesías de Darío en *Prosas profanas*, sobre modelos trovadorescos, hicieron recordar la canción octosílaba de los siglos XV y XVI, formada por redondilla como tema y dos o más coplas sucesivas de ocho versos, de los cuales corresponden cuatro a la mudanza y otros cuatro a la terminación que repite las rimas del tema. La primera de ambas poesías, «Amor tu ventana enflora», muestra además una terminación de tres versos con los mismos consonantes del principio y la segunda, «Señora, amar es violento», termina con pie que-

[13] La estructura métrica del ovillejo se funda en elementos de paralelismo y correlación. En la poesía de Unamuno este fondo aparece reforzado con adición de nuevas correspondencias sobre las del ovillejo ordinario. La necesidad de mayor espacio para tales adiciones explica el cambio de metro. Sobre el tipo correlativo de esta composición, véase Dámaso Alonso, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, 1951, págs. 80-81.

brado el tema y las coplas. Fue también usado este tipo de canción por González Prada en *Minúsculas*, 1901.[14]

387. Eco.—La curiosidad métrica de Darío se interesó asimismo por el artificio del eco en que se ejercitaron algunos poetas del siglo XVI. Entre los distintos sistemas antiguos, adoptó el estrecho modelo de Juan del Encina en que a cada octosílabo sigue una breve palabra con la misma rima de tal verso. En la poesía de Darío, titulada *Eco y yo*, en *Canto errante*, 1907, los ecos se sostienen a lo largo de cuarenta versos.[15]

388. Cabo roto.—Al lado de ejemplos de arte mayor, coplas mixtas, romances con estribillo, décimas en acróstico, pareados de estilo juglaresco y otras formas antiguas experimentadas por la destreza e ingenio de Alfonso Reyes, figuran de su mano también cuatro décimas octosílabas tituladas *En cabo roto*, con las terminaciones de los versos truncadas, según el modelo de las décimas de Urganda a don Quijote.

389. Epigrama.—Continuó el cultivo del epigrama a base de redondillas y quintillas, simples o dobles; de pareados, tercetos o cuartetos endecasílabos, y de estas mismas formas métricas en alejandrinos, eneasílabos y otros tipos de versos. Martí reunió varias composiciones de esta especie bajo el título de *Polvo de alas de mariposa*. Al mismo orden corresponden varias de las designadas por Darío con los nombres de *Arranques* y *Abrojos* y de las in-

[14] Sobre las poesías de gaya ciencia de Darío, véase P. Henríquez Ureña, "Rubén Darío y el siglo XV", en *RHi*, 1920, L, 324-327, y "El modelo estrófico de los layes, decires y canciones de Rubén Darío", en *RFE*, 1932, XIX, 421-422. Comprueba Henríquez Ureña que Darío se sirvió del *Cancionero inédito del siglo XV*, publicado por A. Pérez Nieva, Madrid, 1884.

[15] Otra ocasión en que Darío aplicó parcialmente el eco fue al principio de sus *Ritmos íntimos*, en *Poema de otoño:* "María, en la primavera — era — como una divina flor. — En la primavera estamos — amos — de la vida y del amor". Es probable que Darío, lector de los poetas antiguos, recogiera la idea de este juego métrico de los conocidos ecos de los siglos XVI y XVII, aunque por otra parte sintiera también el estímulo de las *Rimas funambulescas*, de Banville, como ha indicado Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, La Plata, 1934, pág. 291.

cluidas por González Prada en la denominación de *Grafitos*. La mayor parte de las formas indicadas fueron utilizadas por Díez Canedo en su libro *Epigramas americanos*.

390. GLOSA.—Un fino ejemplo de esta composición presentó Alfonso Reyes en *Glosa de mi tierra*, con la forma tradicional de tema de redondilla y glosa en cuatro décimas. Nervo ensayó una adaptación endecasílaba de la glosa usando en el tema un cuarteto y desarrollando el comentario en cuatro quintetos, en su poesía sobre *La última página del Éxodo*.

391. OCTOSÍLABO SUELTO.—La aplicación del octosílabo a las estrofas endecasílabas, ya ensayada en el soneto, terceto y silva, fue extendida por Martí al verso suelto en la poesía XLV de sus *Versos sencillos* y por González Prada en una composición de *Minúsculas* formada por cuatro sextillas agudas, abé:cdí, en las cuales se observa además la circunstancia de hacer esdrújulos los versos primero y segundo de la primera semiestrofa y llanos los de la segunda.

392. OCTOSÍLABO TROCAICO.—Rara vez se encuentra el octosílabo trocaico como metro independiente en la poesía modernista. Nervo lo empleó en la canción *Flor de mayo*, compuesta en redondillas abab entre las cuales se intercala como estribillo un pareado decasílabo. Otra poesía en octosílabos trocaicos, con pies quebrados tetrasílabos, es *Figulinas*, de M. Machado.

393. TENDENCIAS RÍTMICAS.—Desempeñó el octosílabo en la poesía modernista papel menos importante que en la romántica. Se acentuó en el modernismo la preferencia por los metros largos, ya observada en el período anterior. Por otra parte, el desarrollo que adquirió el eneasílabo desde principios del siglo XX, lo consiguió principalmente a costa del octosílabo. La mayoría de las poesías octosílabas de Darío son anteriores a *Azul*, 1888; en los libros posteriores de este poeta, el octosílabo, aunque representado por algunas poesías, es uno de los metros menos usados. Ocupa asimismo lugar inferior, después del alejandrino, endecasílabo y eneasílabo, entre las poesías de Guillermo Valencia, Nervo y González Martínez. Se fue reduciendo su esfera en los libros de Juan Ramón Jiménez después de *Arias tristes*, *Jardines lejanos* y

Baladas de primavera, 1902-1907. Los poetas menos inclinados al eneasílabo, como Unamuno y A. Machado, fueron los que cultivaron el octosílabo más extensamente.

Examinando la proporción de los componentes rítmicos en los primeros doscientos octosílabos de *La tierra de Álvar González*, de A. Machado, se observa un mayor reforzamiento del movido tipo mixto sobre el nivel que había alcanzado en los relatos románticos, y un relativo descenso del tipo dactílico que vuelve a aparecer en último lugar: mixto, 44 por 100; trocaico, 32,5 por 100; dactílico, 23,5 por 100. En los tres primeros romances del *Romancero del destierro*, de Unamuno, acomodados al estilo de relato cantado de estas composiciones, el elemento trocaico recupera el primer lugar, 51 por 100, a costa del mixto, 23 por 100. Los tres tipos se combinan en medidas más equilibradas en el exaltado tono lírico del romance *Primaveral*, de Darío: mixto, 37 por 100; trocaico, 36; dactílico, 27. En las primeras veinte décimas del poema *El libro*, del mismo Darío, de carácter más discursivo, gana terreno el tipo trocaico, 45 por 100, sobre el mixto, 37, y el dactílico, 18. Los resultados son menos uniformes entre sí que los relativos a otros períodos. Cálculos deducidos de poesías de Nervo, González Martínez, Juan Ramón Jiménez, Marquina, Villaespesa, Enrique de Mesa y otros con excepción de A. Machado, confirman en general la tendencia a restablecer en parte la superioridad que el indicado tipo trocaico había poseído hasta la época romántica.

ALEJANDRINO

394. MODIFICACIONES.—El desarrollo alcanzado en este período por el alejandrino, el dodecasílabo y el eneasílabo hace necesario tratarlos como metros principales, al lado del endecasílabo y del octosílabo. Como ya se ha visto, el alejandrino había sido extensamente empleado por los poetas del período anterior bajo sus formas trocaica y polirrítmica. La noticia del salvadoreño Francisco Gavidia de que en 1882, al llegar a sus manos un libro de versos de Víctor Hugo, empezó a ejercitarse en la imitación del alejandrino francés no se refería sino al propósito de modificar la correspondencia que ordinariamente se había observado entre el orden sintáctico del verso y la división métrica de sus hemistiquios. Se recordará que en esta misma empresa se había ocupado

el erudito S. de Mas en su *Sistema musical de la lengua castellana*, 1832.[16]

Para romper esa relación gramatical que en cierto modo limitaba la libertad de la composición se acudió a los diversos recursos del encabalgamiento. Desde su traducción de *Los cuatro días de Elciis*, de Víctor Hugo, anterior a *Azul*, empezó Darío a practicar la referida división entre artículo y nombre o entre sustantivo y adjetivo: «De los magnates, de los ' felices de esta vida», «Que era sublime, de una ' sublimidad sombría», «Rodeaban el trono ' augusto cien arqueros»; a terminar el primer hemistiquio en partícula débil: «Príncipe oblicuo que ' estableció su corte», «Para las flores, para ' las zarzas, para el nido», «Y los recodos de ' palacios no habitados», y a dividir los hemistiquios dentro de una misma palabra: «Y su prudencia pa'recía una locura». De este último procedimiento, raro en la traducción citada, se sirvió Darío con más libertad desde *Cantos de vida y esperanza*, 1906: «Y tu paloma arru'lladora y montañera», *Allá lejos;* «Cuando el clarín del al'ba nueva ha de sonar», *Los piratas*.

Antes del precedente de S. de Mas, el viejo rabí Santob de Carrión había hecho uso de estos mismos recursos en el acoplamiento de los heptasílabos de sus *Proverbios morales*. Los autores del Siglo de Oro los habían aplicado de manera semejante en la sucesión y enlace de los octosílabos en ocasiones especiales del diálogo del teatro. La aplicación del encabalgamiento que el modernismo desarrolló con respecto al alejandrino, no alteraba la tradicional estructura de este metro, fundada en la equivalencia cuantitativa entre los períodos interiores de sus hemistiquios y el período de enlace entre uno y otro. Sólo era necesario habituarse

[16] Las teorías y demostraciones métricas del innovador Sinibaldo de Mas fueron conocidas entre los modernistas. González Prada mencionó al autor del *Sistema musical de la lengua castellana*, 1832, en las notas de sus *Exóticas*, 1911. Parece que Darío no sólo conoció este trabajo, sino que lo estudió minuciosamente, según advierte Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, La Plata, 1934, pág. 299. Las combinaciones formales del alejandrino según el tipo llano, agudo o esdrújulo de los hemistiquios y según la acentuación prosódica que éstos presenten, suman 144 variedades en el estudio de Carlos Barrera, "El alejandrino español", en *BHi*, 1918, XX, 1-26. La historia de este metro hasta su plenitud modernista fue reseñada por Arturo Marasso, "Ensayo sobre el verso alejandrino", en *BAAL*, 1939, VII, 63-127, y por P. Henríquez Ureña, "Sobre la historia del alejandrino", en *RFH*, 1946, VIII, 1-11.

a sentir la validez del apoyo rítmico situado ocasionalmente sobre sílabas no acentuadas en su sentido prosódico o gramatical. El principal efecto de estas modificaciones consistió en atenuar la transición entre los hemistiquios en beneficio de la modulación y flexibilidad del verso, aunque no sin cierta violencia de la espontaneidad fonética.

395. Alejandrino trocaico.—Continuó entre los poetas premodernistas la variedad trocaica del alejandrino, dominante en la poesía romántica. Es uniformemente trocaico el alejandrino de Gutiérrez Nájera, Julián del Casal y Salvador Rueda. A este mismo tipo se ajustan los sonetos alejandrinos de Darío incluidos en *Azul* y las composiciones *Del campo* y *Margarita*, de *Prosas profanas;* pero ya en este mismo libro la uniformidad trocaica desaparece en *Coloquios de los centauros*, como ya había desaparecido en las traducciones e imitaciones que Darío hizo de Víctor Hugo. Una evolución semejante se observa en Nervo y González Martínez; uno y otro se fueron apartando gradualmente de la indicada variedad, utilizada en sus primeros libros. Con pocas excepciones, A. Machado se mantuvo fiel a la forma trocaica durante toda su obra. Repert. 51.[17]

396. Alejandrino dactílico.—La modalidad alejandrina de período trisílabo con dos sílabas en anacrusis, iniciada por Rosalía de Castro, alcanzó resonante fama con la *Sonatina* de Darío, el cual parece que no volvió a emplear esta clase de alejandrino como forma independiente en ninguna otra ocasión. El verso de la *Sonatina* sirvió de modelo al dominicano José Joaquín Pérez en *La española en América;* a Salvador Rueda, en *Salamanca* y en el preludio de la *Procesión de la Naturaleza;* a Valencia, en *Voz*

[17] El tránsito del alejandrino trocaico al polirrítmico puede servir de indicio para calcular la fecha de algunas poesías. El soneto *Profanación*, de Casal, corresponde al tipo trocaico; los cuartetos de *Laus noctis*, del mismo autor, intercalan hemistiquios de otros tipos. Son trocaicos los cuartetos alejandrinos del poema *Claudia*, de Díaz Mirón; el soneto *Ejemplo*, en el mismo libro *Lascas*, 1901, del citado autor, está compuesto en alejandrino polirrítmico. El verso de *Los camellos*, de *Motivos a la manera moderna* y del soneto *A Erasmo*, composiciones alejandrinas de la primera época de Guillermo Valencia, sigue el molde trocaico; en las poesías posteriores, el autor adoptó el alejandrino polirrítmico.

muda; a Santos Chocano, en *El palacio de los virreyes* y en *La magnolia,* y a Nervo, en *El mayor de los bienes, La montaña; La novia,* etc. Repert. 52.[18]

397. Alejandrino polirrítmico. — Usado también, aunque con menos frecuencia que el trocaico, en la poesía romántica, el alejandrino polirrítmico contó entre sus cultivadores, desde la etapa premodernista, con Díaz Mirón y José Asunción Silva. Darío le dedicó atención principal desde el punto en que sus traducciones e imitaciones de Víctor Hugo le llevaron a ensanchar con los recursos del encabalgamiento la elasticidad de este metro; le dio amplia representación en *Prosas profanas,* 1896, y lo adoptó de manera definitiva en sus posteriores libros. Con el ejemplo de Darío, reforzado por la influencia directa de los modelos franceses sobre los demás poetas modernistas, la competencia entre las formas trocaica y polirrítmica del alejandrino se decidió en favor de esta última. El dominio de la modalidad polirrítmica adquirió carácter exclusivo en las poesías alejandrinas de Lugones, Jaimes Freyre, Juan Ramón Jiménez y Gabriela Mistral. Repert. 56.

398. Alejandrino ternario.—A base del encabalgamiento, la disposición de los elementos gramaticales del alejandrino se distribuye a veces en tres grupos silábicos en lugar del corriente orden binario de los hemistiquios. Bajo la influencia francesa, Darío intercaló algunos versos de esta especie entre los alejandrinos ordinarios: «Hace sonar ′ un ruiseñor ′ en lo invisible», *Elegía pagana;* «Del ruiseñor ′ primaveral ′ y matinal», *Nocturno I.* Literalmente cada uno de tales versos sólo consta de trece sílabas. Sin embargo, el hallarse entre alejandrinos de tipo común, hace que se les acomode a este mismo molde como meros casos de encabalgamiento: «Hace sonar un rui′señor en lo visible». «Del ruiseñor prima′veral y matinal». Su valor ternario se manifiesta con carácter propio si se suceden en serie regular. La poesía culta no ha des-

[18] El más asiduo cultivador del alejandrino dactílico fue Santos Chocano, quien además de *El palacio de los Virreyes,* en doce cuartetos agudos, AÉAÉ: "En el viejo palacio donde finos Virreyes — dan su brazo a las damas y su pecho al amor", compuso en el mismo metro el soneto *La magnolia;* los diez cuartetos llanos, ABAB, de *La Virreina del Sol,* y las ocho octavas de asonancia aguda, AÉBÉ:CÉDÉ, de *La epopeya del Pacífico.*

arrollado este metro tridecasílabo, al cual se vuelve a aludir en el lugar correspondiente. Repert. 54.[19]

399. Alejandrino a la francesa.—El intento de adaptación del alejandrino francés llevó a Darío a repetir los ensayos de Iriarte, Moratín y Sinibaldo de Mas en el soneto *Los piratas* con que termina *El canto errante,* 1907. Los catorce versos ofrecen primer hemistiquio con terminación aguda, con sinalefa posible o con encabalgamiento:

> Remacha el postrer clavo en el arnés. Remacha
> el postrer clavo en la fina tabla sonora.
> Ya es hora de partir, buen pirata, ya es hora
> de que la vela pruebe el pulmón de la racha.

Puso en práctica Unamuno el mismo propósito en los sonetos *Sueño final, La encina y el sauce, Siémbrate* y *Noches de insomnio,* de su libro *Rosario de sonetos líricos,* 1910. El argentino Juan Francisco Ibarra repitió análogo ensayo en sus poesías tituladas *Paseo dominical* y *Elegía.* No es necesario repetir que, a pesar de la medida tridecasílaba que gramaticalmente presentan estos versos, la disposición de sus cláusulas, tiempos marcados y períodos coincide con la del alejandrino polirrítmico. La circunstancia de evitar en el primer hemistiquio la terminación llana en consonante o en vocal que no vaya seguida de otra vocal al principio del hemistiquio siguiente no afecta al ritmo del verso. Existen posibilidades rítmicas del alejandrino que no han definido su independencia métrica. La imitación española del alejandrino francés representa, por el contrario, una realización métrica sin propia individualidad rítmica.[20]

[19] Una larga lista de ejemplos de alejandrinos ternarios, dispersos en poesías de Darío y de otros poetas, se halla en J. Saavedra Molina, *Tres grandes metros: el eneasílabo, el tredecasílabo y el endecasílabo,* Santiago de Chile, 1946.

[20] El alejandrino a la francesa incluye la variedad ternaria como uno de sus elementos menos frecuentes. En el soneto *Los piratas* sólo corresponde a este tipo el verso "Cuando el clarín del alba nueva ha de sonar". Otros tres representan la modalidad dactílica, como el siguiente, último de la composición: "Con el rojo pendón de los reyes del mar". Los diez restantes combinan hemistiquios trocaicos, dactílicos y mixtos.

400. ESTROFAS ALEJANDRINAS.—El desarrollo del alejandrino no trajo consigo la introducción de estrofas especiales; se aplicó este metro a las mismas combinaciones usuales en la tradición del endecasílabo. La mayor parte habían sido ya empleadas en las poesías alejandrinas del romanticismo.

Del soneto alejandrino existían los precedentes de la comedia *Doleria*, 1572; de *Dos tratados de Cipriano de Valera*, 1588; de Pedro de Espinosa, 1611, y de S. de Mas, 1832. Darío lo adoptó definitivamente con los cuatro de *La revolución francesa*, los cuatro de *Azul*, 1888, y los muchos otros que compuso después. Su ejemplo fue inmediatamente seguido por Julián del Casal, Salvador Díaz Mirón, Salvador Rueda y los poetas posteriores. [21]

El cuarteto AÉAÉ había sido usado por Zorrilla en la plegaria *A María*, en *La azucena silvestre*, *Un testigo de bronce*, *Las nubes* y en otras poesías; por Echeverría, en su poesía *A la legión francesa* y en pasajes de *La guitarra* y de *El ángel caído;* por Gertrudis Gómez de Avellaneda, en las odas *Polonia* y *Al mar*. En la poesía modernista se hizo uso abundante de ese mismo cuarteto agudo de rimas cruzadas, del de rimas cruzadas y llanas, ABAB, y del de rimas abrazadas, ABBA. El cuarteto de alejandrinos y heptasílabos, AbAb, aparece en *Fiat voluntas*, de Gutiérrez Nájera; *A Mistral*, de Darío, y *Oda al Atlántico*, de Tomás Morales. Con alejandrinos monorrimos, AAAA, BBBB, CCCC, como en la cuaderna vía, lo emplearon Jaimes Freyre en *Desde la frágil barca;* González Martínez, en *A una estrella ignorada;* Pérez de Ayala, en *La paz del sendero;* Marquina, en *Las catedrales*, y Alfonso Reyes, en parte de su *Cuento alemán*.

Del sexteto agudo alejandrino, AAÉ:BBÉ, usado por Zorrilla en *Un testigo de bronce* y en *La leyenda de Al-Hamar*, se sirvieron Gutiérrez Nájera, en *Musa blanca;* Darío, en *Sonatina* y *Tutecotzimí*, y Valencia, en *Voz muda*. La variante con heptasílabos agudos, AAé:BBé, usada por Zorrilla en el epílogo del poema *María*, reapareció en *Momotombo*, de Darío, y con eneasílabos agudos en lugar de los heptasílabos, en el *Responso a Verlaine*.

Ejemplos del quinteto alejandrino había dejado Zorrilla en *El cantar del romero* y en otras ocasiones, casi siempre bajo forma aguda, AÉAAÉ. Con variedad de combinaciones en rimas llanas se encuentra en *La tristeza de Goethe*, de Valencia, y en la terminación de *Lazo eterno* y *Paralelo de la inútil tarea*, de González Martínez.

Zorrilla había presentado el alejandrino en forma de romance en el poema *Colón*. Continuaron esta práctica, entre otros, Salvador Rueda en *Los pájaros de Cuba* y Santos Chocano en *La canción del camino*.

Después de los pareados alejandrinos de *La campana y el esquilón*, de Iriarte, es raro volver a encontrar esta forma métrica hasta el modernismo, en que reapareció con fuerte impulso en *Coloquios de los centauros*, de Darío; *Leyendo a Silva*, de Valencia; *A orillas del Duero*, de A. Machado; *La canción de las sirenas*, de González Martínez, etc.

Se halla el terceto alejandrino con rimas trenzadas en *Ruptura tardía*, de Nervo; el independiente, en *Otoñal*, de Jaimes Freyre, y el monorrimo, en *El Dorado*, de Santos Chocano, y en *La centauresa*, de González Martínez.

La silva de alejandrinos solos o mezclados con heptasílabos figura en *El reino interior*, de Darío; *Despedida de Héctor y Andrómaca*, de Lugones; *Melancolía*, de Santos Chocano, y *Canción de las horas*, de González Martínez. [22]

[21] Se habían escrito en español sonetos alejandrinos anteriores a los de Darío, pero fueron en efecto los de *Azul*, como su autor dijo con referencia al de *Caupolicán*, los que iniciaron la entrada y aclimatación en nuestra lengua de sonetos compuestos en esta clase de verso. Sobre los precedentes indicados han escrito Arturo Marasso en *BAAL*, 1933, I, 177-181, 1939, VII, 63-127, y *Rubén Darío y su creación política*, La Plata, 1934, págs. 297-299, y E. K. Mapes, "Los primeros sonetos alejandrinos de Rubén Darío", en *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York, 1935, I, 241-259.

[22] Rara vez el alejandrino se empleó como verso no rimado. Ejemplo especial de esta práctica es la poesía *A las vidas perfectas*, de Salvador Rueda, *Poesías completas*, Barcelona, Maucci, 1911, págs. 389-390. La composición del mismo autor titulada *La caja de pasas*, en cuartetos alejandrinos con la misma rima asonante en todas las estrofas, es en el fondo un simple romance heptasílabo en que cada dos versos se representan en una sola línea. Varias composiciones heptasílabas aparecen escritas de este mismo modo en el *Cancionero* de Unamuno, núms. 115, 122, 124, etc.

Dodecasílabo

401. Dodecasílabo dactílico.—La poesía romántica había destacado firmemente los rasgos del dodecasílabo dactílico. Con sus hemistiquios simétricos de 6-6 y con sus acentos invariables en las sílabas segunda y quinta de cada hemistiquio, fue usado por Gutiérrez Nájera en *A la corregidora, De blanco* y en otras poesías. Darío lo empleó en *Sinfonía en gris mayor* y en *La canción de los pinos;* Unamuno, en *Muere en el mar el ave que voló del buque;* A. Machado, en *Fantasía de una noche de verano*, y Nervo, en *Transmigración, Horas grises* y en otros casos, además de dedicarle expresamente la composición titulada *El metro de doce.* Repert. 41.

402. Dodecasílabo trocaico.—Ocasionalmente la modalidad trocaica del dodecasílabo se había mezclado con la dactílica en el antiguo arte mayor, había seguido asociada a ésta en el dodecasílabo polirrítmico y había iniciado su papel independiente en cantables líricos del teatro romántico. Su estructura regular, caracterizada por los apoyos rítmicos de las sílabas impares, se definió en la métrica modernista con poesías como la titulada *Flirt,* en *El canto errante,* de Darío; *Las arañas y las estrellas,* de Salvador Rueda; *Pandereta,* de Santos Chocano, y *Más allá,* de Nervo. Repert. 40.[23]

403. Dodecasílabo polirrítmico.—Más que ninguna otra forma de este metro fue practicada la modalidad polirrítmica. Darío la empleó repetidamente en *Era un aire suave, El faisán, Letanía a nuestro señor don Quijote* y *La rosa y la niña.* Figura asimismo en composiciones de Valle-Inclán como *La pipa de Kif* y *El jaque de Medinilla.* En *Los motivos del lobo,* Darío hizo figurar varios versos con primeros hemistiquios agudos, cuyo efecto subraya los conceptos con que tales hemistiquios terminan: «El lobo tendió la pata al hermano — de Asís que a su vez le

[23] La familiar y predominante variedad dactílica del dodecasílabo se introdujo en cuatro hemistiquios de *Flirt:* "de luz sideral", "merecen la ofrenda", "florido de líricas", "del Rey Sol francés". Algunos hemistiquios dactílicos se deslizaron también en las estrofas dodecasílabas trocaicas de *Canción de la primavera,* de Jaimes Freyre.

alargó la mano». Tal recurso fue extendido por Darío a todos los primeros hemistiquios en *Líbranos, Señor:* «El verso sutil que pasa y se posa — sobre la mujer o sobre la rosa». Alfonso Reyes lo aplicó a los primeros hemistiquios y a los segundos en *Viñas paganas:* «Viajero, detén el paso veloz; — la viña es aquí si quieres beber.» Repert. 42.[24]

404. Dodecasílabo ternario.—Consta este verso, como es sabido, de tres grupos tetrasílabos, 4-4-4. Existían indicios antiguos de su presencia diseminados en canciones populares y en poesías de versificación fluctuante. Había hecho una breve aparición en la lírica tonadillera del siglo XVIII. S. de Mas y Ruiz Aguilera lo habían tratado con especial atención en el período romántico. Adquirió considerable relieve en la poesía modernista: Unamuno lo empleó, en cuartetos ABCb con terminación octosílaba, en *No eres tuya* y *Credo poético,* de su libro *Poesías,* 1907. Salvador Rueda compuso en este metro, en cuartetos plenos, ABAB, su *Torre de las rimas,* incluida en *Poesías completas,* Barcelona, 1911.

Darío introdujo algunos versos de esta clase en la polimetría de *La canción de los osos.* En los cuartetos de *El camino de los cisnes,* de Jaimes Freyre, los tres primeros versos son dodecasílabos ternarios y el cuarto hexadecasílabo compuesto. Santos Chocano aplicó en *Añoranza* otros cuartetos en que los dos primeros versos son dodecasílabos ternarios y los dos siguientes dodecasílabos comunes, binarios, de ritmo trocaico. Repert. 43.[25]

[24] Bajo ninguna de sus formas era una novedad el dodecasílabo modernista. Del tipo polirrítmico, de acentuación variable, existían entre otros precedentes, los conocidos pasajes de *El estudiante de Salamanca.* Los dodecasílabos con primer hemistiquio agudo, aparte de su representación en el antiguo arte mayor, habían sido utilizados por Piferrer: "Allá en Montserrat vive el ermitaño", y por Hartzenbusch en *Los amantes de Teruel:* "Tres meses hará que en lecho de muerte". El poeta que más extensamente empleó el dodecasílabo polirrítmico fue Salvador Rueda, en *Canción primaveral, La misa del alba, El deshielo, Los camellos, Los tigres,* etc.

[25] Forma parte el dodecasílabo ternario de las estrofas de *Las hadas,* de Jaimes Freyre: "Con sus rubias cabelleras luminosas", y de la poesía *A Sara,* del mexicano López Velarde: "A mi paso y al azar te desprendiste". Se hallan otros ejemplos en Vicuña Cifuentes, "El dodecasílabo de dos cesuras," *Estudios,* 143-150.

405. Dodecasílabo de 7-5.—El amplio desarrollo alcanzado por este metro en el período romántico continuó sin descenso con el *Nocturno* de José Asunción Silva que empieza: «A veces, cuando en alta noche tranquila — sobre la tecla vuela tu mano blanca», y con la serenata del mismo autor: «La calle está desierta, la noche fría»; con el soneto de Díaz Mirón titulado *La canción del paje,* en el que las rimas de los cuartetos se extienden a los tercetos, y con *Virgen triste, Páginas de vida* y otras poesías de Julián del Casal. La inclinación de Darío por el referido verso se manifestó en sus sonetos a Walt Whitman y a Díaz Mirón, en las octavas de pareados con la misma rima final de *Unión Centro-Americana,* 1889, en los cuartetos de su oda *A Colón* y en los que dedicó precisamente a glosar este metro en *Elogio de la seguidilla.* Con profusión lo utilizó Salvador Rueda en *Cadena de rimas, Los claveles reventones, El mantón de Manila* y otras poesías. Entre sus cultivadores se cuentan además Jaimes Freyre, Nervo, González Martínez, M. Machado y Alfonso Reyes. Repert. 40.

Al ritmo de la seguidilla, que según Cervantes hacía cosquillas, se asocia la impresión del movimiento vivo y airoso de su música y baile. Alegraba los estribillos de los villancicos. Era la parte más movida y rasgueada de las tonadillas. La gracia de sus giros adquirió tono elegante y cortesano en las serenatas románticas. En la canción popular suena a veces con majeza y arrogancia. Se presta al relato ágil y ligero y a la anécdota humorística. El compás ternario de sus períodos rítmicos no se acomoda al ímpetu del himno patriótico o de la marcha marcial. Parece igualmente fuera de su campo en las disertaciones didácticas, alocuciones políticas y lamentaciones elegíacas en que el dodecasílabo de seguidilla ha sido a veces empleado por la poesía posromántica y modernista.

406. Dodecasílabo de 5-7.—El dodecasílabo compuesto de 5-7, incluido por Sinibaldo de Mas entre sus experiencias métricas, sirvió a Santos Chocano en *Momia incaica,* composición de noventa versos con asonancia uniforme en los pares. En algunos casos el ritmo vacila entre las variedades 5-7 y 7-5, pero en general los versos corresponden con regularidad al primer tipo: «Momia que duermes tu inamovible sueño — desde hace siglos, debes oír mi voz». Se mezcla este verso con otras medidas en una breve poesía de Unamuno: «Cuentos sin hilo de mi niñez dorada», *Cancionero,* núm. 133. Repert. 46.

407. Estrofas dodecasílabas.—Entre los sonetos de *Azul,* 1888, Darío presentó dos, ya citados, en dodecasílabos de seguidilla: uno dedicado a Walt Whitman y otro a Díaz Mirón. Julián del Casal incluyó en *Nieve,* 1892, tres sonetos de la misma especie: *Una maja, Un torero* y *Un fraile.* Otros cinco, compuestos probablemente entre 1890 y 1900, se encuentran en *Lascas,* de Díaz Mirón. Salvador Rueda hizo figurar nueve en *Poema de la mujer* y tres en *Camafeos.* A éste mismo autor corresponden seis sonetos más en ordinarios dodecasílabos polirrítmicos: *La musa del Trópico, El libro de poesías* y los cuatro de *Canción primaveral.* [26]

El sexteto agudo, AAÉ:BBÉ, en dodecasílabos polirrítmicos, sirvió a Gutiérrez Nájera en *La corregidora* y *De mis libros;* a Darío, en *Letanía de nuestro señor don Quijote* y en *Flirt,* y a Salvador Rueda, en *La Nautilus, Canción de los bosques, La risa de Grecia,* etc. Con hexasílabo al fin de cada semiestrofa, AAé: BBé, aparece en *De blanco,* de Gutiérrez Nájera; en *Muere en el mar el ave que voló del buque,* de Unamuno, y en poesías de Nervo y Valle-Inclán. Del sexteto agudo en dodecasílabos de seguidilla se sirvió Salvador Rueda en *Cartagena.*

Ejemplos del cuarteto dodecasílabo polirrítmico, de rimas cruzadas, en unos casos llano y en otros agudo, son *Cobardía,* de Gutiérrez Nájera; *Era un aire suave,* de Darío, y *Las lámparas del Océano,* de Salvador Rueda. Este mismo cuarteto, con consonancia monorrima, fue usado por Salvador Rueda en *El tablado flamenco.* Del cuarteto común, ABAB, en dodecasílabos de seguidilla, se sirvieron Darío en *Elogio de la seguidilla,* 1892, y Salvador Rueda en *La pandereta, El pavero, La vendimia,* etc.

En forma de romance, con asonancia en los pares, se encuentra el dodecasílabo polirrítmico en *Sinfonía en gris mayor,* de Darío, y en *El acueducto de Segovia* y *La campana del idioma,* de Salvador Rueda. Este último empleó también el dodecasílabo de se-

[26] Al soneto de Salvador Rueda titulado *Bailadora,* en dodecasílabos de seguidilla, acompaña una nota que dice: "Primer soneto dodecasílabo que se escribió en España. Está creado con elementos españoles de nuestra popular seguidilla sevillana". *Poesías completas,* Barcelona, Maucci, 1911, pág. 68. No debe entenderse que fuera el primer ejemplo de esta clase escrito en español. Tampoco el metro era una creación nueva. En cambio, acaso correspondía el título de prioridad al soneto del mismo autor, *La musa del Trópico,* en dodecasílabos dactílicos, que aparece junto al de *Bailadora* en la obra citada: "Del Trópico vienes, oh musa, formada — con sal de torrentes, con sol y con heno".

guidilla bajo forma de romance en *La mantilla* y en *Cadena de rimas*. Las series de dodecasílabos polirrítmicos, en cuartetos o sin orden de estrofas, con todos los versos sujetos a la misma rima asonante, no consonante, usadas por Salvador Rueda en *La misa de alba, La caja de pasas* y en otras ocasiones, se pueden considerar como simples romancillos hexasílabos en que cada dos versos se escriben en una sola línea.

Entre otras combinaciones del dodecasílabo, menos frecuentes que las indicadas, pueden considerarse las octavas monorrimas de *Los Elfos*, de Jaimes Freyre; los tercetos monorrimos de *El faisán*, de Darío; los quintetos AABBÉ en dodecasílabo dactílico de *Fantasía de una noche de abril*, de A. Machado; los pareados de *Silabarios errantes*, de Salvador Rueda, y la silva de dodecasílabos y hexasílabos, con cuartetos y pareados ocasionales, de *Los motivos del lobo*, de Darío. [27]

Eneasílabo

408. Eneasílabo trocaico.—Desde el siglo XVIII venía cultivándose la variedad de eneasílabo acentuada en cuarta y octava a través de los ejemplos de Fray Juan de la Anunciación, Dionisio Solís, Echeverría, Joaquín María del Castillo, García Gutiérrez y Rosalía de Castro. Darío elevó el prestigio lírico de este verso con *El clavicordio de la abuela;* Salvador Rueda lo empleó en *Los insectos;* Santos Chocano, en los romances indios de *Quién sabe, señor, Así será, Otra vez será;* Valencia, en varias de sus traducciones orientales; González Prada, Nervo y González Martínez, en diversas poesías, y Gabriela Mistral, en el romance de *La flor del aire:* «Yo la encontré por mi destino — de pie en mitad de la pradera». Repert. 19. [28]

[27] El hexasílabo como auxiliar del dodecasílabo, en serie arromanzada con asonancia en los pares, aparece en *La parranda triste*, de Salvador Rueda, y en la poesía de Antonio Machado: "Fue una clara tarde, triste y soñolienta". En *Himno matinal*, de González Martínez, de igual tipo de asonancia, el hexasílabo desempeña el papel dominante y el dodecasílabo pasa a ser elemento auxiliar.

[28] *El clavicordio de la abuela* apareció por primera vez en el *Diario del Comercio*, Costa Rica, 24 de diciembre, 1891. Darío no lo recogió después hasta *Poema de otoño y otros poemas*, 1910. El verso pudo llegar a sus manos a través de las poesías de Dionisio Solís: "A las orillas de este río", o de Echeverría: "A veces triste yo me digo", o de Rosalía de Castro: "Cuando en las nubes hay tormenta", o del mexicano Joaquín María del Castillo: "Pronto a partir en Occidente". Además, tal tipo de verso había sido ya explicado por Bello, *Métrica*, 296-297.

409. Eneasílabo dactílico.—No tuvo en el modernismo este tipo de eneasílabo el papel predominante que alcanzó con los ejemplos de Espronceda, Zorrilla, Avellaneda y Miguel Antonio Caro en el período precedente. Figura en *La paralítica*, de Salvador Rueda; en el romance de Unamuno: «Al pie del molino de viento — hilaba la vieja su rueca», *Cancionero*, 370; en *Serenidad*, de Lugones, y en *La santa discordia*, de Marquina. Lo utilizó Gabriela Mistral en varias de sus canciones de corro: «¿En dónde tejemos la ronda? — ¿La haremos a orillas del mar?» Repert. 20. [29]

410. Eneasílabo mixto.—La variedad de eneasílabo con acentos en tercera y quinta, ya tratada de manera independiente por Luzán, aparece en el soneto *Vivir y morir*, de González Prada, quien además sitúa regularmente acento complementario en la primera sílaba:

> Humo y nada el soplo del ser;
> mueren hombre, pájaro y flor,
> corre a mar de olvido el amor,
> huye a breve tumba el placer.

Gabriela Mistral empleó la modalidad mixta de acentos en tercera y sexta, anticipada por Iriarte, en *La Virgen de la Colina:* «A mi puerta desnuda y fría — echa sombra tu mismo manto». Se sirvió de la misma forma Alfonso Reyes en la mayor parte de *Las hijas del rey de Amor:* «En la más diminuta isla, — donde nadie la descubrió». Repert. 22.

411. Eneasílabo polirrítmico.—Había sido usado anteriormente en diferentes fechas. Sus representantes inmediatos habían sido Heredia, Bello y José Eusebio Caro. Con el modernismo, este tipo de enasílabo, más semejante al francés que las variedades de ritmo uniforme, alcanzó lugar principal. [30] Le prestó Darío deci-

[29] De acuerdo con el modelo romántico, Darío empleó el eneasílabo dactílico en la escala métrica de *Tú y yo:* "Y el ronco mugir de las olas". Después no volvió a utilizar esta variedad de eneasílabo.

[30] No logró naturalizarse el eneasílabo en el grado en que lo con-

sivo apoyo con *Canción de otoño en primavera, Santa Elena de Montenegro* y otras poesías. Recibió asimismo la adhesión de Valle-Inclán con *Prosas de dos ermitaños, Estela de prodigio, Rosa de mi abril* y *Resol de verbena,* y se convirtió en la manifestación más frecuente de este metro con las contribuciones de Lugones, Nervo, González Martínez, Juan Ramón Jiménez y Alfonso Reyes. Lo empleó Unamuno en sus semblanzas de ciudades: Ávila, Segovia, Burgos, Madrigal de las Altas Torres. Corresponden a este tipo los únicos eneasílabos que A. Machado escribió en una de sus *Soledades,* compuesta de parejas de dactílicos y mixtos:

El sol es un globo de fuego,
la luna es un disco morado.
Una blanca paloma se posa
en el alto ciprés centenario.

412. Estrofas eneasílabas.—Sonetos eneasílabos se encuentran entre las poesías de José Asunción Silva, Valle-Inclán, M. Machado y Gabriela Mistral. Darío compuso en este metro su singular soneto de trece versos en *Cantos de vida y esperanza,* 1905.[31]

El sexteto agudo, AAÉ:BBÉ, figura en partes de la *Oda a Mitre,* de Darío, y en *Hacia la Cruz del Sur,* de González Martínez. El mismo sexteto con rimas llanas sirvió a Darío en *El clavicordio de la abuela.*

siguió el alejandrino. En opinión de Vaz Ferreira, *Sobre la percepción métrica,* Barcelona, 1920, pág. 44, el esfuerzo del modernismo para adaptar este metro hubiera tenido más éxito si hubiera cultivado sus variedades específicas en lugar de dar preferencia al mezclado tipo francés. La orientación diferenciadora de tales variedades se había venido definiendo efectivamente desde el siglo XVIII. Es cierto que el tipo polirrítmico, particularmente apto para los cambios y reticencias de la expresión reflexiva, se aplicó en este período a temas líricos que podrían haber encontrado forma más conveniente en una determinada modalidad rítmica. En lo que respecta a la composición interior del verso, debe advertirse que las 28 combinaciones de acentos prosódicos registradas por Saavedra Molina en *Tres grandes metros,* págs. 11-23, se reducen simplemente a los tres tipos dactílico, trocaico y mixto.

[31] La omisión del verso catorce en el soneto de Darío se explica por el propósito de dejar en suspenso el cuento, perdido en la vaguedad del recuerdo. No sugiere este efecto, ni parece que Darío lo tuviera presente, el soneto de Calderón, de trece versos con sentido definido y completo, señalado por Regino Boti en *La vida literaria,* del cual informa A. Torres Rioseco, *Rubén Darío,* Cambridge, 1931, pág. 142.

La estrofa más frecuente fue el cuarteto ABAB, en el cual fueron compuestas muchas de las poesías mencionadas en los puntos anteriores. En *Mi musa,* de González Martínez, intervienen indistintamente el cuarteto cruzado y el de rimas abrazadas, ABBA.

En octavas eneasílabas con dos rimas llanas y aconsonantadas en los versos impares y una rima aguda y asonante en los pares, AÉAÉ:BÉBÉ, está compuesta la poesía *Cordura,* de González Martínez.

Composiciones corridas con la misma rima aguda y asonante en todos los versos pares y con consonancia particular entre los impares de cada cuarteto, AÉAÉ:BÉBÉ:CÉCÉ, son las poesías tituladas *La canción, Alegría, Jornada espiritual* y otras del mismo González Martínez.

Del quinteto eneasílabo se sirvieron Nervo y Santos Chocano en varias poesías. Valle-Inclán empleó esta misma estrofa en *La rosa del reloj* repitiendo al fin de cada estrofa su propio verso inicial.

En *Santa Elena de Montenegro,* Darío aplicó el terceto monorrimo. Al contrario, Juan Ramón Jiménez hizo uso del terceto en eneasílabos sueltos en una breve composición de *Eternidades.* Alfonso Reyes, en *Tentativa de lluvia,* trató el eneasílabo como mero verso suelto sin orden de estrofas.

A la variedad de estrofas indicada hay que añadir la décima eneasílaba de la *Balada de la bella niña del Brasil,* de Darío. La silva eneasílaba sin orden de estrofas y con algunos versos sueltos sirve de base a *Palas Athenea* y *Canto a la Argentina,* de Darío.[32]

Metros diversos

413. Hexámetro.—Varios poetas modernistas recogieron la corriente de interés que la *Evangeline* de Longfellow y las *Odi*

[32] Puede desde luego aumentarse esta enumeración. Las traducciones orientales de Guillermo Valencia, *Mi alma se quedó en este palacio, La fiesta de las linternas* y *A una dama europea,* están compuestas en eneasílabos trocaicos en forma de romances. A la misma forma corresponde *Fiesta marina,* de Arturo Capdevila. En las redondillas de *Canción del bosque de laureles,* puso además Jaimes Freyre las evoluciones y vueltas del rondel.

barbare de Carducci habían despertado respecto a la imitación de los metros clásicos. En la del hexámetro se siguieron procedimientos distintos. Uno consistió en la repetición de la cláusula dactílica como unidad uniforme hasta sumar el requerido número de acentos rítmicos. Otro tuvo por base la unión o acoplamiento de versos menores cuyos acentos correspondían asimismo al conjunto normal. En uno y otro caso los resultados ofrecen series silábicas que pueden considerarse como unidades definidas en el registro de metros regulares.

Al concepto de hexámetro responden de manera más próxima los versos que dentro de la misma composición, sobre la base predominante de los seis apoyos indicados, suelen diferir entre sí por el número de sílabas y por la agrupación de las mismas. Representa este procedimiento la *Salutación del optimista,* de Darío, cuyos versos, fluctuantes entre 13 y 18 sílabas, con predominio de los de 17, y abundantes en cláusulas dactílicas, se subdividen en hemistiquios variables, entre los cuales se destaca la combinación de heptasílabo y decasílabo.[33] Con raras excepciones la terminación de los versos se amolda al orden adónico de dáctilo y troqueo:

Ínclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda,
espíritus fraternos, luminosas almas, salve.
Porque llega el momento en que habrán de cantar nuevos himnos
lenguas de gloria. Un vasto rumor llena los ámbitos.

Repitió Darío este mismo modelo en *Salutación al águila,* de

[33] En la *Salutación del optimista,* aparecida en *Cantos de vida y esperanza,* 1905, se registran hasta trece distintas combinaciones de hemistiquios, desde 5-8 a 8-10, el primer hemistiquio regularmente más corto que el segundo. Los versos correspondientes al tipo 7-10, "Porque llega el momento en que habrán de cantar nuevos himnos", son tantos como la suma de todos los restantes. Este verso que forma el fondo rítmico de la composición y que Darío había empleado antes en el soneto *Venus,* 1888, procedía de las traducciones clásicas de Sinibaldo de Mas en su *Sistema musical de la lengua castellana,* 1832, de donde Darío recogió también probablemente los modelos del endecasílabo dactílico, del alejandrino a la francesa y del soneto alejandrino, como hizo notar Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética,* La Plata, 1934, páginas 88 y 299. Los versos de la *Salutación* fueron detenidamente analizados por J. Saavedra Molina, *Los hexámetros castellanos y en particular los de Rubén Darío,* Santiago de Chile, 1935.

Canto errante. A igual tipo corresponden *Los Aeronautas,* del salvadoreño Francisco Gavidia; el poema *A Popayán,* de Guillermo Valencia, y *La hora de Anáhuac,* de Alfonso Reyes. En esta última composición las combinaciones de hemistiquios de 7-8 y 8-9 son más frecuentes que las de 7-10.[34]

414. Pentámetro.—Como pentámetros se pueden considerar los versos de los cinco cuartetos asonantados que forman parte del poema *En la selva fervorosa,* de J. Moreno Villa. De los cinco apoyos rítmicos de cada verso, dos corresponden regularmente al primer hemistiquio de cinco, seis, siete u ocho sílabas, y tres al segundo, constituido generalmente por un eneasílabo o decasílabo dactílico. La frecuencia de núcleos silábicos de este género caracteriza el fondo rítmico de la composición:

Mujer, mariposa, en la puerta azul de la vida
tocaste y, abriéndose, estás en regiones soñadas.
Mujer, entorna tus ojos a la luz engañosa,
rasga a la vez los tupidos telones del alma.

415. Dístico.—En *Las plazas,* de Marquina, fomada por diecinueve dísticos, el hexámetro de cada pareja es resultado ordinario del acoplamiento de un hemistiquio de siete u ocho sílabas y de otro, generalmente eneasílabo o decasílabo; el pentámetro por su parte reúne un hexasílabo o heptasílabo como primer hemistiquio y un pentasílabo o hexasílabo en segundo lugar:

Ancho recinto sin bóvedas, plazas de estrépito llenas,
oh, golfos donde se abre la idea civil,
ni utilidad ni bajo interés de descanso mezquino
buscó en vosotras ávida la humanidad.

[34] La imitación del hexámetro que practicó Carducci sobre la misma base de hemistiquios distintos, anticipada por Villegas y Mas, fue seguida por H. Giner de los Ríos en su traducción del poeta italiano, como muestra el principio de *Una noche de San Pedro:* "Recuerdo que el sol aleonado entre rojos vapores y nubes, — cálido al mar descendía como un grande escudo de cobre, — que en bárbaras pugnas relumbra ondeando y se cae", en *Poesías de Giosué Carducci. I, Nuevas Rimas y Odas bárbaras,* Barcelona, 1915.

La poesía *Cuadro de salud,* del argentino Ernesto M. Barreda consta de dieciséis dísticos en que el primer verso, hexámetro, está formado por combinaciones de 6-7, 6-9, 6-10, 7-9, 7-8, con predominio de cláusulas dactílicas, en tanto que el segundo consiste uniformemente en un alejandrino:

Brillaba el arado. Los bueyes, enormes y lentos,
iban abriendo el surco sobre la tierra buena.
Un vuelo de pájaros, cual una corona de alas,
oreaba la noble frente del labrador.

416. Estrofa alcaica.—En la adaptación del modelo clásico realizada por Carducci, consta esta forma métrica de cuatro versos sueltos correspondientes a tres distintos ritmos: los dos primeros versos, decasílabos de 5-5 con terminación esdrújula; el tercero, eneasílabo dactílico, y el cuarto, decasílabo trocaico. Con ligeras discrepancias respecto al carácter trocaico o dactílico del verso final, la estrofa alcaica fue ensayada, entre otros, por Victorio Giner, Juan Luis Estelrich, González Prada, Díez Canedo, Marquina y Alfonso Reyes. La *Oda nocturna antigua,* de Reyes, empieza de este modo:

Pues que la noche sugiere cánticos,
apresta, Lidia, la arcaica péctide;
yo siento a los dioses antiguos
que me inspiran no escuchados cármenes.

417. Verso de veinte sílabas.—La inclinación al verso largo, de extensión superior a los ordinarios endecasílabos, dodecasílabos y alejandrinos, promovida por el ejemplo del hexámetro y de los antiguos metros épicos, tenía precedentes en español en las poesías de Gertrudis Gómez de Avellaneda y de Rosalía de Castro. Díaz Mirón esforzó esta tendencia en el soneto *Gris de perla,* de su libro *Lascas,* 1901, cuyos versos están formados por la suma de dos decasílabos dactílicos, con apoyos rítmicos en las sílabas tercera, sexta y novena de cada hemistiquio. Las rimas cruzadas de los cuartetos se prolongan en los tercetos: ABAB:ABAB:ABA:BAB: «Siempre aguijo el ingenio en la lírica y él en vano al misterio se asoma». Repert. 72.[35]

[35] Versos de más de veinte sílabas se encuentran en las poesías modernistas intercaladas en la variable versificación de las composiciones amétricas: de 21, "Sacude su rezago y como las corolas de extraños girasoles", Valencia, *La parábola del foso;* de 23, "La mole contumaz desafiante seguía en su torva mudez orgullosa", *Ibid.;* de 24, "Y la noche de sus alas a los ojos del guerrero resplandece como el día", Jaimes Freyre, *La muerte del héroe.*

418. Octodecasílabo.—Los seis apoyos básicos del hexámetro se reflejan en los versos de dieciocho sílabas de *La tronada,* de Salvador Rueda. Cada verso consta de tres hexasílabos, con gran predominio del tipo dactílico. El autor evitó los encuentros de vocales en las dos cesuras del verso. El único caso en que tal encuentro ocurre es tratado con hiato. Repert. 70:

Oh, cómo gozosa su música oyendo se arroba la mente,
y cómo adormida el alma a su encanto suspira indolente.
Acentos de trueno que estallan bramando son ritmo sonoro,
relámpagos vivos que incendian y brillan son luces de oro.

Darío obtuvo la misma medida, con diferente ritmo, juntando un heptasílabo y un endecasílabo en dos versos intercalados entre los alejandrinos de *El poeta pregunta por Stella:* «En tus venas no corre la sangre de las rosas pecadoras», «La hermana de Ligeia por quien mi canto a veces es tan triste». El octodecasílabo que usó Rosalía de Castro, formado por dos eneasílabos correspondientes a la variedad trocaica, sirve de base a una poesía del puertorriqueño Luis Lloréns Torres: «Tú eres la rosa trasplantada que al arraigar en este suelo — le da sus flores a mi cielo». Fue usado también por Tomás Morales en su *Salutación a Salvador Rueda:* «Noble señor del plectro de oro y el verso todo florecido». Repert. 71.[36]

419. Heptadecasílabo dactílico.—Como variedad de hexámetro puede contarse el heptadecasílabo formado por cinco cláusulas dactílicas más la final, empleado por Salvador Rueda en los cuartetos de *Zumbidos del caracol, Mujer de heno* y *Los bárbaros*

[36] La poesía de Lloréns Torres combina octodecasílabos y eneasílabos trocaicos en sextetos agudos, AaÉ:BbÉ. En *Los atormentados,* de Rafael Arévalo Martínez, la primera estrofa es un quinteto en octodecasílabos del mismo tipo trocaico: "Vivo una vida miserable completamente artificial". Santos Chocano empleó el octodecasílabo, mezclado con los de 5 y 9 sílabas en forma de silva, en *Danza griega:* "Sus ojos brillan como piedras de un enigmático desdén".

en Roma, en el soneto de *La lámpara de la poesía*, y en los versos sueltos de *Mujer clásica* y *La espiga*. El siguiente ejemplo es el principio de *Mujer de heno:*

Entre el sopor de la siesta que duerme Galicia lozana,
junto a la fuente que ronda zumbando clamante abejorro,
medio entreabierta la boca encendida, de olor a manzana,
bebe una moza las gotas del arco movible del chorro.

Se sirvió de este mismo verso Antonio de Zayas en su poesía *Con este signo vencerás:* «Tiemblan al rudo trotar de corceles las piedras sagradas». González Prada lo utilizó en una poesía de *Minúsculas*, combinado con el endecasílabo dactílico: «Sueño con ritmos domados al yugo del rígido acento — libres del duro cancán de la rima». Repert. 67.[37]

420. Heptadecasílabo compuesto.—El verso en que S. de Mas, a principios del período romántico, había traducido la *Eneida*, constituyendo una unidad rítmica mediante la unión de un heptasílabo, ordinariamente trocaico, y un decasílabo dactílico, fue resucitado por Darío en el soneto *Venus*, de *Azul*, 1888: «En la tranquila noche, mis nostalgias amargas sufría.» Repert. 68. El ejemplo de Darío fue seguido por González Martínez en otro soneto, *El espíritu del árbol:* «Ah, tú, quietud vibrante, tú, magnánima alma sonora», y por Tomás Morales, en una parte de *Balada del niño arquero:* «Cuatro veces fui muerto, cuatro veces, Amor, me has herido». De una variedad de este metro, en la que el decasílabo dactílico del segundo hemistiquio es sustituido por un decasílabo compuesto de dos pentasílabos, se sirvieron Santos Chocano en *Rudyard Kipling:* «Dios salve al rey del verso que con su canto de bronce impera», y Nervo, en su *Antífona:* «Oh, Señor, yo en tu Cristo busqué un esposo que me quisiera». Repert. 69.

[37] Según el paradigma rítmico que se tome por base, el heptadecasílabo dactílico se presta a ser interpretado como verso simple o como compuesto de varias maneras: 8-9, "Sueño con ritmos domados ' al yugo del rígido acento"; 5-6-6, "Sueño con ritmos ' domados al yugo ' del rígido acento". A esta última división se inclinaba Vicuña Cifuentes, *Estudios*, 157-159.

421. Hexadecasílabo dactílico.—El verso formado por cuatro cláusulas dactílicas y dos sílabas en anacrusis, más la cláusula final, incluido por Gertrudis Gómez de Avellaneda en su *Noche de insomnio y el alba*, forma parte de *Aeternum vale*, de Jaimes Freyre: «Es un dios silencioso que tiene los brazos abiertos». Figura asimismo como elemento principal en la *Balada del niño arquero*, de Tomás Morales: «El rapaz de los ojos vendados golpea mi puerta». Es posible considerar este verso como compuesto de 10-6 o de 7-9. Su unidad resulta a veces confirmada por la presencia de la sinalefa en la sílaba décima: «En el verso sonoro se advierte una rima brillante». En la poesía de Tomás Morales, sin embargo, junto al tipo regular acentuado en las sílabas 3, 6, 9, 12 y 15, se dan también casos en que el cuarto acento recae sobre la sílaba 13, convirtiendo la parte final del verso en un hexasílabo trocaico: «Con las rosas primeras de otoño te alfombré un camino». Otro testimonio de división de hemistiquios es la terminación esdrújula de la primera parte, como en el verso: «Las estancias recogen el ánimo de pulcras y olientes». Repert. 64.

422. Hexadecasílabo compuesto.—Entre los versos extensos de medida uniforme empleados por el modernismo, el más repetido fue el hexadecasílabo formado por dos hemistiquios de ocho sílabas, imagen moderna del antiguo pie de romance, cuya reaparición se había ya iniciado entre las poesías de Rosalía de Castro. Aparece bajo tres modalidades distintas: trocaica, dactílica y polirrítmica.

La forma regularmente trocaica fue aplicada por Darío en los cuartetos con terminación tetrasílaba, ABAb, de *Año Nuevo:* «A las doce de la noche, por las puertas de la gloria». Salvador Rueda la utilizó en varios sonetos de animales de *Procesión de la Naturaleza*, en los sextetos AAÉ:BBÉ de *El entierro de notas*, *Cartagena* y *La bandera*, en los cuartetos ABAB de *Los reptiles* y en la serie monorrima de *Música bárbara*. Se halla también en los cuartetos AÉAÉ de *Siempre*, de Jaimes Freyre; en parejas de versos sueltos en *La nevada* y *Lluvia de sangre*, de González Prada, y en los sonetos y cuartetos de *Funambulescas*, *Policromías*, *Las cigüeñas* y otras poesías de Nervo. Repert. 63.

Formado por dos octosílabos dactílicos suma seis apoyos rítmicos que prestan al conjunto carácter de hexámetro. Es conocido el valor del octosílabo dactílico como recurso de expresión

reforzada en determinados pasajes de romances y comedias. El tono épico que tal metro adquiere en la duplicación uniforme y sostenida del hexadecasílabo fue adecuadamente empleado por Alfonso Reyes en la primera parte de su oda *En la tumba de Juárez:* «Manes del héroe cantado, sombra solemne y austera». Repert. 65.

De la variedad polirrítmica, con mezcla de hemistiquios se sirvieron Díaz Mirón en los dos sonetos de *La giganta;* Herrera Reissig, en los cuartetos ABAB de *Fiesta popular de ultratumba;* Marquina, en los sextetos AAÉ:BBÉ de *Italia;* Jaimes Freyre, en los romances de *Sombra* y *La noche,* y A. Machado, en la silva de hexadecasílabos y hexasílabos de *Orillas del Duero:* «Se ha asomado una cigüeña a lo alto del campanario.» Repert. 66.

423. PENTADECASÍLABO DACTÍLICO.—El verso de quince sílabas, con cuatro cláusulas dactílicas y una sílaba en anacrusis, además de la cláusula final, anticipado también por la Avellaneda en *Noche de insomnio y el alba,* reapareció en el soneto *A Francia,* de Darío: «Los bárbaros, Francia, los bárbaros, cara Lutecia», y en la poesía titulada *Liminaria,* de González Prada. Si se tratara de relacionar este verso con algún metro clásico, no podría pensarse en el hexámetro, sino en el pentámetro. En las composiciones mencionadas, la construcción sintáctica de los versos sugiere la colocación de una cesura después de la sílaba sexta, como probablemente concebidos a base de la suma de un hexasílabo y un eneasílabo, ambos dactílicos. Repert. 59.[38]

424. PENTADECASÍLABO COMPUESTO.—Aparte del tipo dactílico, otras variedades de este metro resultaron de diversas combinaciones de hemistiquios. Consta de un hexasílabo, ordinariamente trocaico, y de un eneasílabo mixto en el soneto de Nervo *A Paul Verlaine:* «Padre viejo y triste, rey de las divinas canciones». Repert. 60. El mismo Nervo repitió esta experiencia en la poesía *Noche,* del libro *Elevación,* haciendo el hemistiquio eneasílabo

[38] Los primeros pentadecasílabos dactílicos de Darío fueron sin duda los del cuarteto que ocupa el centro de la escala métrica de *Tú y yo:* "¿No veis a la luna que brilla fulgente en el cielo?" El último verso presenta sinalefas en las sílabas sexta y novena, en testimonio de la unidad métrica con que debió ser concebido: "Pues eso que dice el arroyo en el bosque es amor".

regularmente dactílico: «Madre misteriosa de todas las génesis, madre». González Prada, en la composición en versos sueltos titulada *Ossiánica,* del libro *Exóticas,* construyó el pentadecasílabo mediante la unión de un verso de siete sílabas y otro de ocho: «¿En dónde los valientes que lucharon y vencieron?» Repert. 61. La modalidad ternaria, formada por la suma de tres pentasílabos, fue empleada por Salvador Rueda en los sextetos agudos, AAÉ: BBÉ, de *El enjambre:* «Colaborando cada cantora con su zumbido». González Martínez se sirvió en el soneto *Soñé en un verso* de esta misma forma de pentadecasílabo ternario: «Soñé en un verso vibrante y prócer, almo y sonoro». Repert. 62. De esta clase es también el verso utilizado por Nervo en los sextetos de rima alterna, ABABAB, que aparecen al frente de sus *Jardines interiores.* Gabriela Mistral evocó este ritmo en algunos de los versos intercalados entre los alejandrinos de su poesía *In memoriam,* por la muerte de Nervo: «Que somos huérfanos, que vamos solos, que tú nos viste».[39]

425. TETRADECASÍLABO DACTÍLICO.—Sus apoyos rítmicos corresponden a las sílabas 1, 4, 7, 10 y 13. Los cuatro primeros recaen sobre cláusulas dactílicas. Equivale a un endecasílabo dactílico con adición de una cláusula. Puede asociarse con las interpretaciones modernas del pentámetro. Vicuña Cifuentes, presentando este verso como metro en potencia no ensayado al parecer por los experimentadores del ritmo ni en el período romántico ni en el modernista, lo ilustró con un cuarteto propio que empieza: «Dijo el Centauro meciendo sus crines hirsutas», *Estudios,* 217. Lo había usado antes la Avellaneda en *Soledad del alma:* «Sale la aurora risueña de flores vestida». Repert. 58.

426. TETRADECASÍLABO TROCAICO.—González Prada ensayó este tipo de verso de catorce sílabas, diferente del alejandrino trocaico. No consta de hemistiquios heptasílabos. Presenta tres apoyos rítmicos en las sílabas 1, 5 y 9, además del final. Se puede considerar como suma de un hexasílabo y un octosílabo, ambos trocaicos. La

[39] En la poesía *De viaje,* de Santos Chocano, el pentadecasílabo ternario lleva como auxiliares a los de cinco y diez sílabas bajo forma de silva asonante en los pares, con predominio del ritmo dactílico: "Ave de paso — fugaz viajera desconocida".

composición en que el citado autor empleó este metro es la titulada *La brisa,* de su libro *Exóticas,* la cual empieza: «Soplo de los mares, mensajera del verano, — tienes la dulzura de la miel y de los besos». Repert. 57.

427. TRIDECASÍLABO DACTÍLICO.—Había sido ya usado este metro por la Avellaneda y Ruiz Aguilera. Lo hizo reaparecer Jaimes Freyre en *El canto del mal,* de *Castalia bárbara,* 1889: «Canta Lok en la oscura región desolada — y hay vapores de sangre en el canto de Lok». Darío lo repitió en el soneto titulado *Urna votiva,* de *Cantos de vida y esperanza,* 1905. Se halla asimismo en una poesía de Unamuno en el libro *Teresa,* 1924, en la cual alterna con el hexasílabo en cuartetos AbAb: «Cada vez que pronuncio tu nombre, Teresa, — viviendo deshecho». Prestan apoyo estos nuevos testimonios a la impresión anteriormente indicada respecto a la unidad rítmica de este metro, no obstante la posibilidad de interpretarlo también como alejandrino, sobre todo en el caso del soneto de Darío:

Sobre el caro despojo de una urna cincelo
un amable frescor de inmortal siempreviva
que decore la greca de la urna votiva
en la copa que guarda el rocío del cielo. [40]

428. TRIDECASÍLABO TERNARIO. — Se ha registrado anteriormente el alejandrino ternario como variedad ocasional entre las distintas modificaciones del metro de 7-7. Aunque tal variedad no haya desarrollado enteramente su propio carácter, se pueden registrar varios casos que revelan el progreso de su reconocimiento. Como forma emancipada y definida, el tridecasílabo es un metro simple con apoyos rítmicos en las sílabas 4, 8 y 12. Cada

[40] La diferencia entre el tridecasílabo dactílico y el alejandrino de este mismo tipo rítmico consiste en que en el primero las cláusulas se suceden en serie continua mientras que en el segundo la línea del ritmo se prolonga en la sílaba sexta con la cesura correspondiente al período intermedio: "Canta Lok en la oscu'ra región desolada". Por supuesto, no cabe confusión entre el tridecasílabo y el alejandrino polirrítmico a la francesa que aun constando literalmente de trece sílabas puede no ser de ritmo dactílico, como sucede en la mayor parte de los versos del soneto *Los piratas,* de Darío, anteriormente citado.

tridecasílabo ternario incluye un eneasílabo trocaico, prolongado con una tercera cláusula análoga a las dos de que tal eneasílabo se compone. El ritmo trocaico del eneasílabo continúa en la cláusula añadida. *La canción de la vida,* de González Martínez, combina precisamente dos eneasílabos y dos tridecasílabos en cada estrofa:

La vida está cantando afuera;
la vida dice: — Ven acá.
En el jardín hay un olor de primavera,
himnos de zumbos en el viejo colmenar. [41]

429. TRIDECASÍLABO COMPUESTO.—La composición del tridecasílabo mediante la unión de un hexasílabo dactílico y un heptasílabo trocaico fue ensayada por González Prada en una de las poesías comprendidas bajo el título de *Ritmo sin rima* en su libro *Minúsculas:* «¿Sus dioses? El miedo, las sombras y la muerte. — ¿Sus odios? El arte, la vida y el placer». Repert. 49. De otra parte, el acoplamiento de un heptasílabo y un hexasílabo da por resultado un tridecasílabo con aire de seguidilla antigua, como el que empleó Góngora en su poesía a doña María Hurtado: «Háganme si muriere la mortaja verde». Fue desarrollada esta variedad en los catorce sextetos AAE:BBE de la poesía *Manos,* del argentino Alfredo Gómez Jaime. Repert. 48. [42]

430. VERSO DE ARTE MAYOR.—Reapareció el arte mayor, con sus hemistiquios fluctuantes entre cinco y siete sílabas, en el soneto *Gaita galaica,* de *Poema de otoño,* 1910, de Darío, construido probablemente bajo la influencia directa de la muiñeira.

[41] Santos Chocano empleó el tridecasílabo ternario, acompañado del pentasílabo y eneasílabo, en mezcla de silva con asonancia en los pares, en la poesía *Ante una vasija incaica:* "Te han encontrado — junto a una momia en una fría — concavidad envuelta en sombras y silencio — a la manera de litúrgica reliquia". Se ha hecho popular en letras de tangos argentinos: "Adiós muchachos, compañeros de mi vida", y en corridos mexicanos: "Quiero que escuchen de mis labios estas frases — ahora que estamos en un círculo de amigos; — también les ruego que se sirvan perdonarme — lo mal trovado que estuviese este corrido", Vicente T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano,* México, 1939, pág. 609.

[42] La poesía *Manos,* de Alfredo Gómez Jaime, se publicó en *El nuevo tiempo literario,* Bogotá, 26 de marzo, 1905, según J. Saavedra Molina en *Tres grandes metros,* Santiago de Chile, 1946, pág. 36.

Los versos de tal composición corresponden al tipo auténtico del arte mayor, sobre todo en los cuartetos; los de los tercetos dan a la modalidad trocaica, «Tiempo de ganar, tiempo de perder», mayor representación de la que en el modelo antiguo solía tener:

Gaita galaica, sabes cantar
lo que profundo y dulce nos es.
Dices de amor y dices después
de un amargor como el de la mar.

Del mismo género, con combinaciones de 6-6, 6-5, 5-6 y 5-5, son la mayor parte de los versos de *Los pobres de Dios* y *Son de muiñeira*, de Valle-Inclán. Como en el soneto de Darío, la proporción de los hemistiquios trocaicos es también en este caso mayor que en el viejo metro de *Las Trescientas:*

El vino alegre huele a manzana
y tiene aquella color galana
que tiene la boca de una aldeana.

La mezcla del dodecasílabo con el aparente endecasílabo dactílico, de cesura detrás de la cuarta, reproduce el arte mayor en poesías como *A mi hermana la monja*, *Estanque de lotos* y *El resto ¿qué es?*, de Nervo; en *El hada Manzana*, de Herrera Reissig; en *La hora*, de Juana de Ibarbourou, y en *¿Qué te diré?*, de Alfonso Reyes.

431. DECASÍLABO DACTÍLICO.—Continuó el cultivo del decasílabo dactílico con no menor impulso que en el período romántico. Se halla en poesías de Martí, Gutiérrez Nájera, Díaz Mirón y Salvador Rueda. Lo utilizó Darío en los cuartetos de *Himno de guerra* y de *Blasón*, en el soneto *Menéndez* y en los sextetos agudos *A una novia;* Guillermo Valencia, en los himnos *Al estudiante*, *A la frontera* y *A la raza;* Lugones, en el himno *A Buenos Aires;* Nervo, en los quintetos de *Un padre nuestro*, y Gabriela Mistral, en los nocturnos de *La Derrota* y *La consolación*. Repert. 27.

La antigua combinación de decasílabos y dodecasílabos alternos, recordada por Bécquer, fue repetida por Díaz Mirón en *Ritmos*, por Unamuno en varias poesías de *Teresa* y por González Martínez en *El forastero*. Más frecuentemente el decasílabo aparece acompañado por el hexasílabo, unas veces en cuartetos AbAb, como en el *Salmo III*, de Darío; otras en series asonantadas, como en *El coco, caballero*, de Unamuno, y otras en forma de silva, como en *Idilio*, de Díaz Mirón. Amado Nervo, en *Rincón florido*, hizo reaparecer el decasílabo dactílico con esdrújulo inicial de Sor Juana Inés de la Cruz: «Página primordial de la vida, — trémulos parpadeos del alba». Sin alterar la acentuación básica en tercera y sexta, González Prada añadió al verso una sílaba haciendo esdrújula la palabra correspondiente al primer apoyo rítmico: «Sol de Trópico, mi sol adorado», con lo cual el verso literalmente se convirtió en endecasílabo.

432. DECASÍLABO TROCAICO.—Un extraño metro que había iniciado su presencia entre las moralidades del infante don Juan Manuel en el *Conde Lucanor* y había reaparecido en un cántico de la Avellaneda, el decasílabo trocaico simple, con apoyos en las sílabas impares, atrajo la atención de varios experimentadores del verso en el presente período. González Prada lo empleó en la poesía *Ternarios*, formada por cuatro tercetos monorrimos: «Manos que sus manos estrechasteis», y en la titulada *Los pájaros azules*, en tercetos de versos sueltos: «Pájaros vinieron a cantarme». Fue tratado con mayor amplitud por Díez Canedo en la composición en versos sueltos *El juguete roto:* «Alegría del juguete nuevo, — sólo duras un fugaz instante». Lo ensayó en un quinteto, ABABa, con hexasílabo trocaico final, el argentino Roger D. Bassagola en *BAAL*, 1947, XVI, 74: «Cuando ya muy lejos del estío — sientas del invierno los rigores». Repert. 25.[43]

433. DECASÍLABO COMPUESTO.—El decasílabo polirrítmico de 5-5, con hemistiquios dactílicos y trocaicos, desarrollado por la poesía romántica, pasó al modernismo a través de *La duquesa Job* y *El hada verde*, de Gutiérrez Nájera; *Los parias*, *Cintas de sol* y *Vigilia y sueño*, de Díaz Mirón; *Las serpientes* y *El adiós de las*

[43] Una poesía de Unamuno, en *Teresa*, núm. 42, en decasílabos y octosílabos alternos con asonancia en los pares, al lado de los decasílabos dactílicos como "Se ha sorbido la tierra tu espejo", y de los compuestos como "Está ya seca, seca y sin hierba", hace figurar algunos de tipo trocaico: "Seca y agrietada mi memoria", "Te llevaste con mis aguas vivas", etc.

aves, de Salvador Rueda, y varias poesías de Martí y Casal. Darío compuso en este metro *Palimpsesto,* parte de *Los cisnes* y el soneto a *Montevideo.* Valle-Inclán lo utilizó en *Rosa hiperbólica, El crimen de Medinica, La tienda del herbolario,* etc. Figura en numerosas poesías de Nervo, Jaimes Freyre, Santos Chocano y otros autores contemporáneos. A veces lleva como auxiliar el pentasílabo, según puede verse en *Hacia tierra baja,* de A. Machado: «Rejas de hierro, rosas de grana. — ¿A quién esperas — con esos ojos y esas ojeras?» Repert. 31.

En la mayor parte de los casos el decasílabo compuesto muestra preferente inclinación por el elemento dactílico, acentuado en primera y cuarta de cada hemistiquio. Suelen registrarse estrofas enteras de ritmo dactílico, como la siguiente, de *La fantasía del horizonte,* de Salvador Rueda. Con frecuencia el apoyo inicial recae sobre sílaba inacentuada:

¿Quién cual tú forja? ¿Quién cual tú crea?
Ya en tus vapores relampaguea
el de tus genios loco tropel;
tus arquitectos, tus escultores,
tus adornistas y tus pintores
mueven paleta, metro y cincel.

Predomina en otros casos la variedad trocaica, acentuada en segunda y cuarta de cada hemistiquio. Se repiten los decasílabos de esta especie en la rima de Darío que dice: «Allá en la playa quedó la niña. — Arriba el ancla. Se va el vapor». Repert. 26. Se dan en gran mayoría en los trece cuartetos de *Adiós, España,* del *Romancero del destierro,* de Unamuno, 1928: «Adiós, mi Dios, el de mi España. — Adiós, España, la de mi Dios».

434. Heptasílabo.—Siguiendo los cambios del alejandrino, el heptasílabo, que en la poesía romántica había adoptado principalmente el tipo trocaico, acentuado en segunda y sexta, recuperó su ordinaria forma polirrítmica tan pronto como el modernismo situó en primer lugar el alejandrino de esta misma especie. Aunque todo poeta lo empleara en alguna ocasión, el cultivo del heptasílabo en este período fue relativamente limitado. Su estrofa más corriente fue el romance, del cual pueden citarse ejemplos como *Sueño despierto,* de Martí; *El ciprés y la niña,* de Unamuno; *El ídolo,* de Jaimes Freyre, e *Inventario galante,* de A. Machado. La redondilla, menos frecuente, aparece con mezcla de sus dos formas, abab y abba, en *La golondrina,* de Lugones, y con la primera de ambas formas y pie quebrado trisílabo en el tercer verso, abab, en *Ofrenda,* de Darío. Repert. 13.

Díaz Mirón compuso su *Ecce homo* en octavillas heptasílabas agudas a base de tres versos monorrimos en cada semiestrofa, aaaé: bbbé, forma empleada también por Darío en *Pequeño poema de carnaval.* En serie de tercetos independientes, aba: cdc: efe, aparece en *Los cuervos,* de González Prada y en *Milagro de la mañana,* de Valle-Inclán. Lugones lo utilizó en el sonetillo titulado *Luna maligna.* Como silva de versos rimados y sueltos figura en *Con el hijo en los brazos,* de Díez Canedo, y como mera serie de versos sueltos, sin agrupación regular, en *Sustitución* y *Propósito,* de Nervo. La composición de Guillermo Valencia, en lo que el autor llamaba «prosa amartillada», con ocasión del cuarto centenario de Bogotá, es una silva de heptasílabos que aparece impresa a plana y renglón sin separación de versos.

Restos propiamente románticos son las estrofas agudas de doce versos, con los impares sueltos y esdrújulos, abcbdé: fghgjé, de la *Alegoría,* de Darío, y de la poesía de Valencia *In memoriam de B. Malezieux,* ambas en el heptasílabo uniformemente trocaico, de apoyos rítmicos en las sílabas pares, divulgado por Zorrilla. El mixto, acentuado en primera y cuarta, se halla en pasajes de Salvador Rueda. Repert. 12.

435. Hexasílabo.—Se empleó principalmente en forma de romancillos. Darío compuso en este metro el sonetillo *Mía.* Valle-Inclán le hizo aparecer en redondillas en *Rosa de Belial;* en tercetos monorrimos, en *Vitrales;* en sextillas aaé: bbé, en *Rosa de mi romería;* en octavillas aaaé: bbbé, en *El circo de lona,* y en estrofas de nueve versos, aaé: bbé: ccé, en *Vista madrileña.* Bajo varias de estas mismas formas se encuentra en poesías de Salvador Rueda, Nervo, Santos Chocano, etc. Mezcla corrientemente las variedades dactílica y trocaica. El tipo dactílico uniforme aparece en el romancillo de *La danza macabra,* de Darío; en el de la *Canción de la india,* de González Prada, y en el de *Ojitos de pena,* del chileno Max Jara. La variedad trocaica se encuentra en pasajes de *La gaita,* de Salvador Rueda: «Dime, gaita dulce, — dime, tierna gaita, — ¿qué canciones lloras? — ¿qué canciones cantas?» Entre

los tercetos monorrimos de *Salmo,* de Darío, unos tercetos son dactílicos y otros trocaicos: «Un golpe fatal — quebranta el cristal — de mi alma inmortal, — ante el tiempo muda — por la espina aguda — de la horrible duda». Repert. 7, 8 y 9.[44]

436. Pentasílabo.—Fue usado de ordinario en forma polirrítmica. Martí lo empleó en numerosos romancillos sobre temas infantiles. Del mismo modo fue utilizado por Salvador Rueda en *La clueca* y por M. Machado en *Mutis.* Aparece en redondillas en *Nocturno,* de Lugones, y en sextillas ababcc en *Es la mañana,* de M. Machado. Nervo lo presentó en su *Sonetino* bajo la forma que el título indica y en cuartetas abca, con asonancia en los versos primero y cuarto, en *Panorama.* Repert. 4, 5 y 6.

437. Tetrasílabo.—Aparte de su uso auxiliar como pie quebrado, el tetrasílabo fue aplicado como metro independiente por Darío en el romancillo «Una noche — tuve un sueño», y por M. Machado en varias composiciones, la mayor parte de ellas desarrolladas como silvas, con asonancia libre y con ocasional intercalación de algún octosílabo trocaico, como se ve en *Otoño, Encajes, El viento,* etc. Repert. 3.

438. Trisílabo.—Dejaron ejemplos de este mínimo verso González Prada en un rondel: «Son, niña, — amor — y bienes — un sueño — veloz»; Díez Canedo, en las redondillas de la poesía *Watteau,* donde se da entrada a algunos versos de dos sílabas junto a los trisílabos llanos y esdrújulos: «Crepúsculos — vagos, — minúsculos — lagos, — bateles — galantes, — amantes — rondeles», y M. Machado en el soneto *Verano,* cuyo primer cuarteto dice: «Frutales — cargados, — dorados — trigales». Repert. 2.

[44] El orden alterno de los tercetos dactílicos y trocaicos de *Salmo* no se mantiene de manera enteramente regular. Los de rimas llanas son más numerosos que los agudos. La rima aguda se cumple sin excepción, según la norma antigua, en los hexasílabos de las sextillas ééó:ééó del lay que Darío compuso a la manera de Juan de Torres.

Versos amétricos

439. Silva de versos distintos.—A la falta de normas sobre rimas y estrofas de la silva ordinaria, la poesía modernista añadió la libre mezcla de versos diferentes. Varía en estas nuevas silvas la diversidad de los versos y la mayor o menor estrechez del enlace de las rimas a que de ordinario se acomodan. Es corriente que en cada composición de esta especie se destaque un determinado verso como base rítmica del conjunto. Se observa igualmente la tendencia a asociar entre sí en unos casos las medidas silábicas pares y en otros las impares, aunque sin excluir de manera sistemática la interferencia de unas y otras. De cuando en cuando, la rima, asonante o consonante, da lugar, ocasional o intencionadamente, a conocidas combinaciones estróficas.

Como modalidad de movimiento variado y suelto se distingue la *Salutación a Leonardo,* de Darío, con su libre oscilación de versos consonantes entre 2 y 14 sílabas. Corresponden a este mismo género *La vida es limosna,* de Unamuno, en versos de 5, 6, 10 y 12, sueltos y asonantes, con predominio de los de 6 y 10; *La pesadilla,* de González Martínez, en versos de 5, 7, 9, 11 y 12, con rima asonante y preponderancia de los de 7 y 11; *Espacio y tiempo,* de Nervo, en versos de 4, 5, 7, 8 y 14, con asonancia y mayoría de los de 7 y 8, y *El mal confitero,* de Alfonso Reyes, en que alternan los de 6, 9, 10 y 12, con libre rima consonante y ágiles cambios y giros sobre fondo dactílico.

Forman un grupo de compás más grave y lento *Día de difuntos* y *Luz de luna,* de José Asunción Silva, con versos desde 4 a 20 sílabas; *La canción de los osos,* de Darío, abundante en versos de 12, 14 y 16, entre otros más breves; *La parábola del foso,* de Guillermo Valencia, con versos de 11, 14, 16 y 18; *Iglesia de pueblo,* de González Martínez, en que se mezclan medidas de 14, 11, 7, 5 y 3, sobre fondo de las dos primeras, y *A un imposible,* de Nervo, con variedad de versos entre 3 y 15 sílabas y con mayoría de endecasílabos.[45]

[45] Fue muy general la combinación libre de versos de 12, 10 y 6 sílabas en serie de silva con los pares asonantes. La utilizó Salvador Rueda en numerosas composiciones desde la de *Inri,* 1898. Adquirió popularidad en la poesía regional con *Cansera,* de Vicente Medina, y *El Cristu benditu,* de José María Gabriel y Galán.

440. VERSO AMÉTRICO TROCAICO.—Producto característico de la métrica modernista fueron los versos formados mediante la repetición en número variable de un determinado núcleo silábico. Sirvió principalmente a este efecto el grupo tetrasílabo, de trocaico ritmo binario. Ruiz Aguilera había anticipado el uso de este elemento, bajo forma simple, doble y triple, en las estrofas de *El otoño*, 1883. Sobre este grupo construyó José Asunción Silva los desiguales versos de su nocturno *Una noche*, en el que, sin orden de estrofas, con simple asonancia en los pares, pasando de los versos más breves a los más extensos, o al contrario, según los cambios de la honda emoción del recuerdo, añadió a las medidas de 4, 8 y 12, las de 16, 20 y 24, y aun las de 6 y 10 que de cuando en cuando rompen el compás con su composición fraccionaria. Siguieron el ejemplo métrico del famoso nocturno Darío en *Desde la Pampa;* Salvador Rueda, en *El escudo de Castilla;* Jaimes Freyre, en *El hospitalario;* Valencia, en *Palemón el Estilita*, y Santos Chocano, en *Los caballos de los conquistadores* y *La elegía del ógano*. Repert. 74.[46]

441. VERSO AMÉTRICO DACTÍLICO.—Tiene por base la repetición de una cláusula trisílaba de acentuación uniformemente llana, aguda o esdrújula. En la serie de cláusulas trisílabas llanas, con acento en el centro del grupo, queda una sílaba en anacrusis delante del primer tiempo marcado. El verso adquiere ritmo dactílico, a pesar del tipo anfibráquico, oóo, que la cláusula individualmente representa. La Avellaneda, y después Darío y González Prada, habían sumado cuatro de estas unidades en la composición de sus pentadecasílabos dactílicos. Prescindiendo de la igualdad de medida y del orden de estrofas, Darío construyó sobre la citada cláusula los versos aconsonantados a modo de silva de su *Marcha triunfal*. Los más numerosos son los que reúnen dos, tres, cuatro o cinco núcleos trisílabos; son escasos los de seis y siete y no

[46] La cláusula oooó es elemento constitutivo de los versos de 5, 9, 13, 17 y 21 sílabas que aparecen, junto a algunos de 9-9, en la poesía de Santos Chocano titulada *En una casa colonial*. A la suma de cláusulas de cada verso se añade la sílaba final de las terminaciones llanas. Son predominantes los tridecasílabos ternarios: "Vetusta casa — hay en tu pompa un misterioso no se qué... — En tu anacrónica elegancia — mézclanse hastío y altivez — con que disuenas en la urbana arquitectura — por tu actitud de melancólico desdén".

hay más que uno con una sola cláusula. El más extenso, de ocho cláusulas con veinticuatro sílabas, es el que cierra con nota sonora y prolongada el brillante desfile de la composición: «Saludan con voces de bronce las trompas de guerra que tocan la marcha triunfal». Repert. 75.

La variedad ternaria con cláusula aguda fue empleada por Santos Chocano en los desiguales versos de su poesía *Sol y sombra*. Quedan al principio de cada verso dos sílabas en anacrusis. El movimiento rítmico, como en la variedad anterior, se desarrolla en forma dactílica, no obstante la disposición anapéstica, ooó, a que la cláusula literalmente corresponde. Los versos se suceden con asonancia aguda en los pares. Son principalmente abundantes los que constan de tres o cinco cláusulas; dos se reducen a una sola; los más extensos suman hasta seis. La composición empieza con las dos medidas más frecuentes: «El clarín ululó, y a lo lejos, — fue a perderse en el aire, alargándose, el trémulo son». Repert. 76.[47]

442. VERSO SEMILIBRE.—La versificación semilibre no se desliga enteramente de los paradigmas tradicionales. Mantiene en considerable proporción los metros conocidos y se sirve ordinariamente de la rima. Su peculiaridad consiste en introducir versos cuya acentuación no concuerda con los habituales tipos rítmicos de sus respectivas medidas. Se distingue la versificación semilibre de la silva de metros distintos por la admisión de los referidos casos de acentuación irregular. Los versos de *Augurios*, de Darío, en *Canto de vida y esperanza*, 1905, oscilan entre tres y catorce sílabas, pero la mayor parte, 53 de los 67 del conjunto, corresponden a medidas comunes, inferiores a diez sílabas. Sirve de fondo el ritmo homogéneo de los versos impares de 3, 5, 7, 9 y 11, los cuales representan más del 80 por 100 de la composición. Se acomodan al mismo compás los de diez y doce sílabas de acentuación amorfa que aparecen en algunos pasajes. La poesía se divide en

[47] Se extendió este procedimiento a base del elemento pentasílabo, presentado en versos de 5, 10 y 15 sílabas en la ya citada poesía *De viaje*, de Santos Chocano, y del hexasílabo, multiplicado en medidas de 6, 12, 18, 24 y 30, en *El correr del cielo* y *A la República Argentina*, de Salvador Rueda. En la fluctuación de las composiciones amétricas se produjeron ocasionalmente versos de 21 sílabas, equivalentes a 7-7-7, y de 24, iguales a 8-8-8.

siete períodos de estructura semejante, con distinta asonancia en los versos pares de cada uno de ellos; en el primer período son también asonantes los impares:

Hoy pasó un águila
sobre mi cabeza,
lleva en sus alas
la tormenta,
lleva en sus garras
el rayo que deslumbra y aterra.

Composiciones en versos cortos, variables y asonantes, con intercalación de algunos otros versos mayores de acentuación heterodoxa, como en el caso de *Augurios,* son *La blanca soledad* y *Canto a la angustia,* de Lugones, y *Eran dos hermanas,* de González Martínez. En otras composiciones, la versificación semilibre se produce a base de medidas más extensas, entre las cuales, al lado de las de ritmo impreciso o discrepante, figuran regulares eneasílabos, decasílabos, endecasílabos, etc. Bajo forma de silva aconsonantada, el *Himno a la luna,* de Lugones, mezcla versos de todas las medidas entre cuatro y quince sílabas, con predominio de las de 7, 9, 10 11 y 12. Muchos de estos versos corresponden a sus ordinarios tipos rítmicos. Entre el primer centenar de la composición, 20 son endecasílabos comunes; 3, endecasílabos dactílicos; 16, heptasílabos; 9, eneasílabos; 8, octosílabos, y 6, alejandrinos. En suma, más del 60 por 100 de los versos corresponden a tipos métricos normales. Una clara armonía de elementos rítmicos identificables domina sobre la ametría del conjunto, como se ve en la siguiente muestra del principio de la composición:

Luna, quiero cantarte,
oh, ilustre anciana de las mitologías,
con todas las fuerzas de mi arte.
Deidad que en los antiguos días
imprimiste en nuestro polvo tu sandalia,
no alabaré el litúrgico furor de tus orgías
ni su erótica didascalia.

Se observa este mismo tipo de versificación semilibre en *Musa helénica, La gran familia* y otros poesías de González Prada en su libro *Exóticas,* 1911. *La lágrima,* del mexicano López Velarde, contiene versos de forma amétrica enlazados por la rima y dirigidos por la presencia en proporción superior de endecasílabos y heptasílabos normales. Eneasílabos y endecasílabos sueltos constituyen el fondo rítmico de la tragedia *Ifigenia cruel,* de Alfonso Reyes, ejemplo notable de versificación equilibrada dentro de la libertad de sus movimientos. En el compás lento y patético de *Un hombre,* de Porfirio Barba Jacob, de versos variables desde cuatro a diecinueve sílabas, se destaca la repetida nota del alejandrino. Grupos homogéneos en la línea impar de 5, 7, 9 y 11 sílabas sirven de base a la ondulación encubierta bajo la externa desigualdad métrica de *Separación,* de José Moreno Villa.

443. Verso libre.—Diversos precedentes habían venido conduciendo a la introducción del verso libre. Contaba con hondas y permanentes raíces la tradición de la poesía amétrica. Los largos y desiguales versos de las imitaciones del hexámetro participaban en cierto modo del prestigio de su modelo clásico. Un importante paso contra las restricciones usuales habían consistido en las múltiples mezclas de metros ensayadas por los poetas románticos. Desde antes de terminar el romanticismo, varios escritores se habían liberado en gran parte de la preocupación de la rima y la estrofa. La idea del verso libre como aspiración a la expresión pura de la conciencia poética, sin trabas de medidas, consonancias ni acentos, había sido puesta en práctica por el norteamericano Walt Whitman, 1819-1892. Desarrollaron este movimiento y expusieron sus principios, bajo la denominación de versolibrismo, los simbolistas franceses Émile Verhaeren, 1855-1916; Gustave Kahn, 1859-1936 y Jules Laforgue, 1860-1887.[48]

Antes que tal corriente definiera su carácter, recogió su eco Rosalía de Castro en la poesía que empieza «No subas tan alto, pensamiento loco», de *En las orillas del Sar,* 1884. Martí había realizado experiencias análogas en *Jadeaba espantado* y *Cómo me has de querer,* a las cuales se refería en el prefacio de *Flores del*

[48] La innovación del verso libre se extendió por varios países desde que en el último cuarto del siglo XIX se incorporó al movimiento del simbolismo francés. Suscitó artículos de controversia como el de T. S. Eliot, "Reflections on vers libre", en *The New Statesman,* 1917, VIII, 518-519. Un estudio de sus precedentes, de sus elementos esenciales y de las opiniones de sus principales introductores se encuentra en Mathurin M. Dondo, *Vers libre, a logical development of French verse,* París, 1922, 87 págs.

destierro, hacia 1887, defendiendo el derecho a respetar «la forma natural y sagrada en que, como la carne del espíritu, envía el alma los versos a los labios». Más que verso libre, lo que Darío presentó en la composición titulada *En el país del sol,* de *Prosas profanas,* 1896, fue un ejemplo de prosa rítmica con abundantes consonancias y con repetición de algunas unidades propiamente métricas. Otro intento análogo fue el de *Heraldos,* del mismo libro, formado por una serie correlativa de nombres, seguidos por sus respectivas evocaciones.

La práctica del verso libre, según el modelo de Walt Whitman, con amplias medidas oscilantes entre quince y veinte sílabas, aparece en *Música orgullosa de la tempestad,* de Nervo, y en *La última novia,* de Ramón Pérez de Ayala. Siguió Santos Chocano este mismo género de composición en *Oda salvaje* y *Oda continental,* si bien en una y otra encerró la extensión de los versos entre cinco y dieciséis sílabas concentrando la mayoría de ellos hacia el punto medio de esas cifras. Desde la terminación de la primera guerra europea, la corriente del versolibrismo adquirió pleno desarrollo en España y América. Juan Ramón Jiménez adoptó resueltamente esta forma desde la publicación de su *Diario de un poeta recién casado,* 1917.

El único elemento tradicional que el versolibrismo acepta como indispensable es el ritmo. Por lo menos en este punto, se reconoce que el verso libre no es enteramente libre. No se trata, sin embargo del mero ritmo acentual y silábico producido por la proporcionada regularidad de los tiempos marcados. En el verso libre el factor que coordina artísticamente las palabras en sus grupos respectivos se funda en la sucesión de los apoyos psicosemánticos que el poeta, intuitiva o intencionalmente, dispone como efecto de la armonía interior que le guía en la creación de su obra. Por su propio sentido individual, esta clase de ritmo exige de parte del autor una fina sensibilidad expresiva y un perfecto dominio del material lingüístico. Con mayor riesgo que cualquier metro de forma definida y corriente, el verso libre pierde su virtud si sus cambios, divisiones y movimientos carecen de ritmo perceptible o resultan vanos e injustificados en el desarrollo de la composición. [49]

[49] Entre las opiniones contradictorias suscitadas por el verso libre se destaca la ponderada actitud de Vaz Ferreira, quien en su ensayo *Sobre la percepción métrica,* Barcelona, 1920, págs. 7-9, defendió la nueva práctica siempre que se ejercitara *además* y no *en lugar* del verso medido y rimado, y con la condición de que sus manifestaciones no brotaran de simples principios de escuela, sino de la pura espontaneidad del sentimiento creador.

Debe advertirse que la versificación libre no excluye de manera sistemática la presencia ocasional de cualquier metro común ni aun la de la rima o la estrofa, cuando por accidente se produzcan o la ocasión las requiera. No hay en realidad composición versolibrista que no ofrezca casos de esta especie identificables con versos y estrofas regulares. La proporción de tales casos, que en la versificación semilibre actúa como tónica dominante, se reduce aquí, por el contrario, a manifestaciones escasas y aisladas. Verso propiamente libre es, pues, el que aparece con ritmo propio, adecuado y espontáneo, sin preocupación métrica ni antimétrica y sin la afectación de un hermetismo limitado estrictamente a la intimidad del poeta.

Formas tradicionales

444. Cosante.—Un eco del antiguo cosante se percibe en *La vieja canción de los cintillos del hada,* de González Martínez, cuyos tercetos endecasílabos, ABB, empiezan con variantes del mismo verso: «Diome el hada un cintillo de topacios», «Diome el hada un cintillo de esmeraldas», etc. Después de cada terceto se repiten también variantes del mismo estribillo: «Oh, buena hada, que Dios multiplique — el tesoro de vuestra alegría». Análoga impresión sugiere *El mar lejano,* de Juan Ramón Jiménez, en cuartetos eneasílabos, ABAB, donde los conceptos de la primera estrofa se repiten y enlazan en las siguientes con modificaciones paralelas, como «Mar de la aurora, mar de plata». «Mar de la siesta, mar de oro», «Mar de la tarde, mar de rosa».

445. Zéjel.—El zéjel, con su exacta forma antigua, figura entre los ensayos estróficos de González Prada, unas veces con el nombre italiano de *lauda* y otras con el provenzal de *triolet.* La mayor parte de los ejemplos corresponden al metro octosílabo, pero aparecen también en versos de nueve, once y doce sílabas. El siguiente se encuentra en el libro de *Minúsculas,* 1901:

Algo me dicen tus ojos,
mas lo que dicen no sé.
Entre misterio y sonrojos,
algo me dicen tus ojos.
¿Vibran desdenes y enojos
o hablan de amor y de fe?
Algo me dicen tus ojos,
mas lo que dicen no sé.

446. Villancico.—La poesía *Verde verderol*, de Juan Ramón Jiménez, reproduce una de las variedades más puras del villancico: pareado de versos desiguales como estribillo, redondilla en el cuerpo de la estrofa, y dos versos de enlace, uno rimado con la redondilla y otro con el estribillo. Con su primor artístico y su propiedad métrica, la citada poesía es ejemplo aislado de esta antigua forma de canción en el presente período:

Verde verderol,
endulza la puesta del sol.
Palacio de encanto
el pinar tardío,
arrulla con llanto
la huida del río.
Allí el nido umbrío
tiene el verderol:
Verde verderol,
endulza la puesta del sol.

447. Letrilla.—Fue relativamente abundante la letrilla bajo varias modalidades métricas. *Regreso del concilio*, de González Prada, es una letrilla satírica en sextillas octosílabas, cuyos versos tercero y sexto, quebrados, repiten alternativamente, como en una composición análoga de Cadalso, los estribillos «Ya lo veo», «No lo creo». La canción de *Flor de mayo*, de Nervo, en redondillas octosílabas, intercala después de cada estrofa: «Las olas vienen, — las olas van; — cantando vienen, cantando irán». Nervo compuso varias poesías en endecasílabos, dodecasílabos y eneasílabos, sobre temas de sentimiento religioso, con los estribillos «¿Cuál es tu fe?» «Oremos», «Anatema sea», etc. Entre las poesías de Juan Ramón Jiménez figuran letrillas como las de *Mañana de luz*, *Lo que Vos*

queráis y *El poeta a caballo*. Gabriela Mistral empleó la letrilla en canciones de cuna. *La balada de los tres naipes*, de Díez Canedo, consta de tres octavas eneasílabas, cuya terminación, así como la del envío, repite uniformemente como estribillo: «El rey, el caballo y la sota». *La amenaza de la flor*, de Alfonso Reyes, en redondillas y quintilla final, lleva como tema: «Flor de las adormideras, — engáñame y no me quieras».

448. Romance.—Aplicado principalmente a temas líricos, el romance ofrece varios ejemplos entre las poesías de Julián del Casal, Díaz Mirón y Martí. Salvador Rueda reunió una extensa colección en su *Romancero*, sobre temas domésticos, aparte de otros muchos acerca de diversos asuntos. Fue poco cultivado por Darío; en el de *El ala del cuervo* siguió el modelo de las leyendas románticas; *Primaveral*, de tono lírico, apareció al frente de *Azul;* en el titulado *Por el influjo de la primavera*, de *Cantos de vida y esperanza* modificó la forma común con cambios de asonancia y pies quebrados. Forman series numerosas los *Romances de Río Seco*, de Lugones, y las *Baladas peruanas*, de González Prada. Como obra maestra se destaca el conjunto de romances de *La tierra de Álvar González*, de A. Machado. Manifestó Unamuno constante inclinación por esta forma métrica, en la cual compuso muchas de las poesías del diario de su *Cancionero* y de su *Romancero del destierro*. Son conjuntos de romances los libros de *Arias tristes*, *Jardines lejanos* y *Pastorales*, de Juan Ramón Jiménez. Una colección ejecutada con especial esmero forman las once composiciones, de once cuartetas cada una, de los *Romances de Río de Enero*, de Alfonso Reyes. En la mayor parte de las composiciones citadas es norma predominante la división en cuartetas.[50]

Abundantes testimonios muestran la continuidad del romance con estribillo. El de Nervo, *En la roca más hostil*, repite a intervalos: «Luengos años duró el castillo, — las ruinas duran ya mil». El de Juan Ramón Jiménez, *Tristeza del campo*, intercala de tiempo en tiempo: «Cómo lloran las carretas — camino de Pueblo

[50] A la ruptura en secciones distintas de la asonancia uniforme del romance tradicional, señalada con respecto al titulado *Por el influjo de la primavera*, de Darío, siguieron, de manera coincidente con tendencias populares, *Las siete hijas de Orlamunda*, de González Martínez; *La espera inútil*, de Gabriela Mistral, y *Don Carnaval*, de M. Machado, todos con distinta asonancia en cada cuarteta.

Nuevo». En el de Alfonso Reyes, *Blanda, pensativa zona,* a cada diez versos reaparece: «Las mañanitas de abril — buenas son de dormir». El antiguo uso de insertar en el romance estrofas compuestas en metro distinto del octosílabo se observa en *El dios del huerto,* de Alfonso Reyes, donde se incluyen octavillas hexasílabas. Otro romance del mismo autor sobre la muerte de Nervo, en el que además de la ordinaria asonancia de los versos pares figura otra en los impares, introduce de cuando en cuando una redondilla.[51]

449. CUARTETA.—Obtuvo la cuarteta amplia representación en las obras literarias de este tiempo, junto con otros tipos de coplas populares. Encontró principal acogida entre los escritores andaluces. Una colección de cuartetas abcb, acompañadas de algunas seguidillas, figura en *Bajo la parra,* de Salvador Rueda, 1877. Se hallan en gran número diseminadas en las comedias y sainetes de los hermanos Álvarez Quintero. Bajo el título de *malagueñas* presentó M. Machado en *Cante hondo,* 1916, una serie de cuartetas octosílabas de la ordinaria forma asonante. Otra colección del mismo autor en que además de las cuartetas aparecen algunas quintillas formadas por cuartetas con adición de un verso asonante del terceto, abcbc, lleva el título de *tonás y livianas.* Las coplas clasificadas por M. Machado como *polos y cañas* son en su mayor parte quintillas análogas a las indicadas, pero suelen llevar una sola asonancia sin orden fijo. Las que reunió bajo la denominación de *soleares* constan de tres octosílabos, con asonancia en los impares y el segundo suelto. Dedicó a esta clase de coplas una poesía titulada *Elogio de la solear.* La mayor parte de las canciones reunidas en *Proverbios y cantares,* de A. Machado, son soleares del referido tipo. Ejemplo de ellas es la siguiente:

[51] Con mayor complejidad que la ordinaria, *Las golondrinas,* de José Asunción Silva, es un romance dividido en estrofas de doce versos, de los cuales los cuatro primeros son una cuarteta de asonancia variable de una en otra estrofa, los seis siguientes mantienen la asonancia general de la composición, y los dos últimos, bajo esta misma asonancia, forman un estribillo que repite variedades del mismo concepto: abcb:defegeHE. Otras variedades ofrecen el romance de Unamuno, que termina cada cuarteta con el verso "Lento, lento", y el del mismo autor en que aparece el nombre de "Salamanca" como segundo de las cuartetas a lo largo de la composición.

Se miente más de la cuenta
por falta de fantasía:
también la verdad se inventa.

Diferentes de las soleares son las *soleariyas,* de las cuales figura también una sección entre las coplas flamencas de M. Machado. La soleariya, según tal testimonio, consta de tres versos: primero y tercero hexasílabos, asonantes, y el segundo, de diez, once o doce sílabas, suelto. Más comúnmente esta estrofa es llamada *playera:*

Eres como el sol;
cuando tú vienes se hace de día
en mi corazón.

450. SEGUIDILLA.—Se cultivó como copla simple, de cuatro versos, y como compuesta, de siete. Gutiérrez Nájera intercaló seguidillas de ambos tipos en *La cena de Noche Buena.* De una y otra clase son también las presentadas por M. Machado con los nombres de *sevillanas, serranas* y *alegrías.* La seguidilla compuesta, 7-5-7-5:5-7-5, ofrece algunos ejemplos entre las composiciones juveniles y sociales de Darío; en *Ingenua,* de Nervo, y en *Canción de mozas,* de A. Machado. La seguidilla simple en serie continua con asonancia uniforme en los pares, como romance, fue usada por Martí en *Príncipe enano, Brazos fragantes, Musa traviesa* y otras poesías. Del mismo modo la emplearon José Asunción Silva en *Mariposas* y Salvador Rueda en *Hojas rodando.* Unamuno, en *Duerme, alma mía,* introdujo después de cada cuatro versos, como estribillo, la exclamación «Duerme». En *El abuelo* y *Venecia,* de Alfonso Reyes, en seguidillas simples, los versos de siete y cinco son sustituidos a veces por el de seis, como en las seguidillas antiguas.

Una sección de coplas de M. Machado representa las *seguidillas gitanas,* en las que el primero, segundo y cuarto versos son hexasílabos y el tercero generalmente endecasílabo, con asonancia en los pares; en algunos casos el tercero consta de diez o doce sílabas:

Las que se publican
no son grandes penas;
las que se callan y se llevan dentro
son las verdaderas.

Se hallan algunas seguidillas de esta clase entre las coplas de *Bajo la parra,* de Salvador Rueda. El autor solía intercalar este mismo tipo de estrofa en algunas de sus composiciones en versos de seis, diez y doce sílabas, en forma de silva asonantada, como *Grito de misericordia* y *La parranda triste.*[52]

ACCIDENTES DEL VERSO

451. MEZCLA DE VERSOS EN LA ESTROFA.—La combinación de versos diferentes fue practicada principalmente por la poesía modernista, como se ha visto, en el libre campo de la silva. Dentro del orden de la estrofa, el ejercicio de esta mezcla se redujo a límites menos extensos de los que había alcanzado en el período romántico.

La asociación del verso de ocho sílabas con el de seis, en redondillas quebradas, *aéaé,* aparece en *Eheu,* de Darío: «Aquí junto al mar latino — digo la verdad». Repitió la misma forma en *A un pintor* y en *Danza elefantina.* Las tres composiciones aparecieron en *El canto errante.* González Martínez empleó la misma combinación en *El infiel.* Unamuno sustituyó la rima aguda por la llana, *abab,* en *Vizcaya:* «Las montañas de mi tierra — en el mar se miran». González Prada, en *Las mimosas,* juntó el octosílabo con el decasílabo compuesto, 8-8-10-10. La *Balada* de Guillermo Valencia sobre Almohajed el Califa es un romance en cuartetos de octosílabos y endecasílabos, 8-8-11-11. La unión del octosílabo con los de once y siete sílabas, 8-8-11-7, fue usada por Martí en *El ángel* y por González Prada, bajo la forma 7-7-8-8-11-11, en una composición de *Minúsculas.* El octosílabo, combinado con los de doce y seis sílabas en el orden 8-8-12-6-6, aparece en *Las tres cosas del romero,* de González Martínez.

El eneasílabo forma cuartetos con el pentasílabo en la dedicatoria del *Poema de otoño,* de Darío: «Tú que estás la barba en

[52] Además de las numerosas coplas de estilo popular que los Álvarez Qintero introdujeron en muchas de sus obras, las aplicaron especialmente a su poema dramático *Cancionera,* cuyas escenas se desarrollan en seguidillas de siete versos, romances, pareados de pentasílabos y decasílabos, redondillas, soleares, cuartetas, seguidillas gitanas, seguidillas simples en serie de romance y soleares quebradas o *soleariyas:* "Los celos — se gozan en abatir — los castillos por los suelos".

la mano — meditabundo». Las redondillas de *Coro de insectos,* de Alfonso Reyes, constan de dos primeros versos de nueve sílabas y de otros dos de ocho. González Martínez construyó los cuartetos de *Canción de los náufragos* con dos versos de nueve seguidos de dos de catorce. Los quintetos de *Nupcial,* de Guillermo Valencia, hacen intervenir versos de 9-9-9-5-14 en el orden de rimas ABABB.

Aparte de la compañía de sus auxiliares ordinarios de siete y cinco sílabas, el endecasílabo recibe el complemento del hexasílabo en los cuartetos 6-6-11-11 de *Con la primavera,* de Martí; del eneasílabo, 11-9-11-9, en una poesía de *Minúscula,* de González Prada; del dodecasílabo, 11-12-12-12, en *Canto de la sangre,* de Darío; del alejandrino, 11-14-11-14, en *Elegía de un madrigal,* de A. Machado, y de versos de diferentes medidas en los sextetos AaÉ:BbÉ de la poesía de Unamuno que empieza «Allá en los días de las noches largas», en M. García Blanco, *Don Miguel de Unamuno y sus poesías,* Salamanca, 1954, pág. 386.[53]

Entre las combinaciones formadas a base del alejandrino se puede recordar el sexteto 14-14-9:14-14-9, del *Responso a Verlaine* y del *Elogio del obispo de Córdoba,* de Darío. En los sextetos análogos de *Momotombo,* Darío sustituyó los versos de nueve por decasílabos fluctuantes de 5-5. González Martínez, en *La plegaria de la roca estéril,* empleó el cuarteto 14-9-14-9 con los eneasílabos agudos. El mismo autor, en *La campana mística,* puso en contraste los alejandrinos de sus cuartetos y quintetos con las breves terminaciones trisílabas de tales estrofas. Los quintetos de *Colaboración,* de Nervo, reúnen tres alejandrinos, un pentasílabo y un trisílabo, 14-14-14-5-3.

452. ESTROFA.—Mucho menor que el interés demostrado en este período por la exploración rítmica del verso fue el que se dedicó a las combinaciones de la estrofa. Continuaron en primer término los tipos tradicionalmente establecidos: sonetos, sextetos,

[53] Hizo Unamuno intervenir en los sextetos de "Allá en los días de las noches largas", 1908, versos de 12, 11, 8, 7, 5 y 4 sílabas indistintamente mezclados. La mezcla de versos en la estrofa y en las silvas rimadas o sueltas es uno de los rasgos modernistas más salientes en la versificación de Unamuno. Otros rasgos son los sonetos de rimas cruzadas, las dobles octavas endecasílabas, las modificaciones de la estrofa sáfica, los alejandrinos polirrítmicos y a la francesa, los eneasílabos polirrítmicos, los dodecasílabos ternarios y los endecasílabos dactílicos.

cuartetos y tercetos. La influencia del francés desarrolló el pareado alejandrino. A la misma causa obedecieron los ejercicios de varios autores en tercetos, cuartetos y octavas monorrimas, especialmente en versos de nueve, once y catorce sílabas. La composición «¿Que de qué sirve la rima?», de Unamuno, *Cancionero,* núm. 129, sostiene la misma consonancia en su dieciséis octosílabos. Juan Ramón Jiménez transfirió este mismo papel a la asonancia en poesías como la de *Francina en el jardín:* «Con lilas llenas de agua — le golpeé las espaldas — y toda la carne blanca — se enjoyó de gotas claras».

Tentativas particulares, algunas con claro dejo romántico, son las estrofas de *Muertos,* de José Asunción Silva, constituidas por dos cuartetos endecasílabos asonantes y un terceto octosílabo, ABCB: DEFE: ghg; los quintetos de *Mis enlutadas,* de Gutiérrez Nájera, formados por versos de 11-7-11-5-5, rimados AbCab, y las combinaciones de siete octosílabos en el orden ab: ccb: db de *No digas dolor* y *Lirio franciscano,* de Valle-Inclán.

Darío puso un pasajero interés en la evocación de antiguos modelos trovadorescos de lays y decires. González Prada, además de sus indirectas representaciones del zéjel, ensayó la adaptación de la balata, el rispetto, el estornelo y la villanela italianos, la spenserina inglesa, el cuarteto persa y el pantum malayo. La atención de Unamuno recayó principalmente sobre la reelaboración de la estrofa sáfica. Tuvo cultivadores la estrofa alcaica con el ejemplo de Carducci.

Dentro de esta limitada corriente se repitió bajo varias formas la imitación del rondel francés en *Tres rondeles,* de Julián del Casal, compuestos a base de redondillas y quintillas; en varios, de distintas formas, de González Prada; en los cuatro *Rondós vagos,* de Nervo, en cuartetos de hexadecasílabos y dodecasílabos; en el *Rondel de los pozos de nieve,* de Alfonso Reyes, en dos redondillas y una quintilla, y en el *Rondel flamenco,* de M. Machado, en tercetos de soleares. Jaimes Freyre puso en el soneto endecasílabo *Siempre* las peculiares repeticiones de conceptos y rimas del rondel.

La preferencia por la rima asonante iniciada por Bécquer y Rosalía de Castro halló acogida principalmente de parte de Martí, Unamuno, A. Machado, Juan Ramón Jiménez y Gabriela Mistral. Bajo esta inclinación la asonancia sustituyó a la rima consonante en los tercetos de endecasílabos y heptasílabos de *Tres rosas en el ánfora,* de González Martínez; en *El corro luminoso,* de Gabriela Mistral, en quintillas hexasílabas con dos versos asonantes y los demás sueltos, abcdc, abcdb, y en *Adiós,* de Juan Ramón Jiménez, en heptasílabos asonantes dispuestos de este modo, aa: bbb: cc. José Asunción Silva mezcló consonancia y asonancia en los cuartetos dodecasílabos de *Crepúsculo* y en las octavas de *La voz de las cosas.* Análoga libertad se observa en los cuartetos eneasílabos de *Futuro,* de Gabriela Mistral, con asonancia o consonancia indistintamente en los versos pares y con los impares sueltos.

453. Polimetría.—Como restos de métrica romántica deben considerarse la escala ascendente y descendente de *Tú y yo,* de Darío, del mismo tipo que la de *El estudiante de Salamanca; La cena de Noche-Buena,* de Gutiérrez Nájera, en redondillas, quintillas, coplas de pie quebrado y seguidillas, y la composición *A Altamirano,* del mismo autor, donde a las estrofas indicadas se añaden cuartetas, romances y romancillos. Otras poesías en que intervienen estrofas diversas son *Las voces, Vieja llave* y *Canto a Morelos,* de Nervo. Cuartetos y redondillas en metros distintos se asignan a las varias aves a que se refiere la composición *Alas,* de Lugones, y a los instrumentos comprendidos en *Quinteto de la luna y el mar,* del mismo autor. La tradición polimétrica fue disminuyendo posteriormente en los mismos poetas citados y en sus contemporáneos. En general el modernismo dio preferencia a la uniformidad de la estrofa dentro de cada poema. Darío, que en la leyenda de *La cegua* había aplicado polimetría semejante a la usada por Zorrilla en esta clase de obras, se redujo solamente al empleo de la décima en el cuento oriental de *Alí* y en *La cabeza del rabí.*

En sus obras dramáticas, Valle-Inclán modificó profundamente la versificación tradicional del teatro. A su *Cuento de abril* lo presentó con el subtítulo de «Escenas rimadas en una manera extravagante». Aparte del preludio, en cuartetos eneasílabos, y de algunas escenas en alejandrinos, la versificación de esta obra se desarrolla en silvas de versos fluctuantes en que predominan los ritmos de la muiñeira y del arte mayor. Este mismo tipo de verso, dilatado a veces por medio de medidas compuestas, domina en *Voces de gesta,* al lado de acotaciones en metros regulares y de una escena en pentadecasílabos ternarios: «Por los senderos ha-

ciendo el rapto van en gavilla. — Van como alanos sobre la huella del jabalí». Más ajustada al ordinario repertorio modernista, *La Marquesa Rosalinda* ofrece un variado conjunto de cuartetos, silvas y pareados en eneasílabos, endecasílabos, alejandrinos, octosílabos con pie quebrado, dodecasílabos polirrítmicos, dodecasílabos de seguidilla, hexasílabos, etc.

Junto al fondo general de romances, redondillas, quintillas y décimas, Marquina utilizó con frecuencia el octosílabo rimado libremente en forma de silva en *La alcadesa de Pastrana, Las flores de Aragón, Por los pecados del rey* y *En Flandes se ha puesto el sol.* Para el tema épico de *Las hijas del Cid* adoptó el endecasílabo dactílico y el extenso hexadecasílabo. La obra en que aplicó más ampliamente la métrica modernista fue *El rey trovador,* donde sin abandonar los romances ni las redondillas, hizo intervenir eneasílabos dactílicos, eneasílabos trocaicos, decasílabos compuestos, dodecasílabos y series mezcladas de hexasílabos, eneasílabos y dodecasílabos con rimas repetidas e insistentes a modo de salmodia.

Los hermanos Álvarez Quintero construyeron la variada polimetría de su *Cancionera* a base de las formas populares más corrientes en la lírica andaluza. Los Machado se sirvieron de una austera versificación de redondillas, quintillas y romances en *La Lola se va a los puertos, Las Adelfas, El seductor Mañara* y *Desdichas de la fortuna.*

454. Complementos rítmicos.—Requeriría un extenso capítulo el estudio metódico de los materiales relativos a este período con respecto a los efectos de armonía de vocales, repercusión de rimas, concordancias fónico-semánticas, simetrías, paralelismos, correlaciones y demás recursos complementarios del ritmo del verso. En un sentido más libre, refinado y personal se produjo un renacimiento de gaya ciencia parecido al del siglo XV. Ejemplo característico es la *Sonatina* de Darío, donde las combinaciones de vocales, correspondencia de cláusulas y ordenadas disposición de los conceptos contribuyen armoniosamente a la acción del metro y de la rima. El autor imprimió un claro movimiento musical a las rimas finales e interiores en *Líbranos, Señor:* «En la fresca flor el verso sutil, — el triunfo de amor en el mes de abril». En algunos casos el efecto vocálico de la rima es resultado de una modulación que abraza todas las cláusulas del verso, como en el siguiente

ejemplo de *Cabecita rubia:* «Boca soñadora de rosa y de mora».

En el grave y reposado ritmo de la oda a Salamanca de Unamuno un recurso que reaparece en varios casos es la represa del fin de una estrofa en el primer verso de la siguiente, no por mero enlace formal, sino como regreso buscado para subrayar una emoción o paladear un recuerdo: «La voluntad le enhechizaste y quiso — volver a verte. — Volver a verte en el reposo quieta». Del mismo modo, al servirse de la rima interior, Unamuno prescindió del carácter regular y mecánico de esta antigua práctica, aplicándola con mayor libertad y eficacia expresivas, como se ve en el siguiente pasaje de *La cruz,* en la antología de *Don Miguel de Unamuno y sus poesías,* por M. García Blanco, pág. 394:

> Cambiemos nuestras cruces;
> de bruces sobre el suelo de mi pena,
> llena el alma de duelo,
> interrumpo mi vía de amargura,
> dura y larga,
> y te veo abatido,
> rendido de tu cruz bajo la carga.[54]

Bajo la sobria métrica de A. Machado se percibe un fino sentido musical de la palabra y del verso. Una melodía suave en que el canto de la fuente del parque solitario se enlaza con resonancias de recuerdos y melancolías envuelve la composición de *Soledades* que empieza: «Fue una clara tarde triste y soñolienta». Con breves trazos y sencillo estilo, en la poesía «Yo voy soñando caminos», de la misma colección citada, las notas de una honda y solitaria canción son evocadas en la quietud del atardecer, mientras los pinos se oscurecen y suena el viento en los álamos del río. Una vieja gala de versos enlazados se llena de sentido reflexivo en la simple forma de una cuarteta:

[54] De la rima interior se había servido Darío con virtuosismo parnasiano en la primera estrofa de su *Sinfonía:* "Es la tarde gris y triste, — viste el mar de terciopelo — y el cielo profundo viste — de duelo". Su ejemplo tuvo repercusiones como la del soneto dactílico, *Sensación de madrugada,* de Eugenio d'Ors: "Hoy la luna persiste y se viste — de un oro que el día le envía". Nervo dio a la rima interior especial valor armonioso y melancólico en su *Viejo estribillo:* "¿Quién es esa sirena de la voz tan doliente, — de las carnes tan blancas, de la trenza tan bruna? — Es un rayo de luna que se baña en la fuente, — es un rayo de luna".

Todo pasa y todo queda,
pero lo nuestro es pasar,
pasar abriendo caminos,
caminos para la mar.

Maestro en los resortes musicales del idioma, Valle-Inclán poseyó el dominio del tono noble y señoril del mismo modo que el de las rimas agrias y los ritmos discrepantes. Aplicó con eficaz efecto los recortados contrastes y giros de las variedades del eneasílabo a pintar los rasgos del abigarrado festejo popular de *Resol de verbena.* Con los quiebros rítmicos de los hemistiquios dactílicos y trocaicos del dodecasílabo y con las ásperas consonancias del *jarro* y el *guitarro,* la *cuca* y la *nuca,* el *tolondrón* y el *figón* puso de relieve la desgarrada figura de *El jaque de Medinica.* Un completo cambio de registro llena de notas frescas y rimas luminosas los breves tercetos de *Milagro de la mañana:* «Tañía una campana — en el azul cristal — de la santa mañana».

En la pureza de líneas de los versos de Guillermo Valencia es parte principal su preferencia por las variedades rítmicas más claras y definidas de cada metro. Predomina en su endecasílabo el tipo sáfico, de regular acentuación en cuarta y octava, con proporción superior al ordinario promedio. Es el modelo en que expresó su irrealizable ideal métrico: «Oh, si supiesen que el soñado verso, — el verso de oro que les dé la palma ... oculto muere sin salir del alma». Fue partidario en el alejandrino de la variedad uniformemente trocaica, con acentos en segunda y cuarta de cada hemistiquio. Más del 60 por 100 de los alejandrinos de *Leyendo a Silva* pertenecen a esta clase. Su uniformidad se refuerza a veces con efectos de paralelismo: «Que llore su caída, que cante su belleza, — que cifre sus ensueños, que diga su tristeza». De la predilección de Guillermo Valencia por los ritmos puros son testimonio elocuente el verso amétrico binario de *Palemón el Estilita* y el hexámetro de *Popayán.* [55]

[55] En contraposición a la concurrencia de vocales idénticas, que si en determinadas circunstancias refuerzan la armonía y el efecto expresivo del verso en otras ocasiones le restan movimiento y variedad, Díaz Mirón se esforzó en evitar la repetición de cualquier vocal tónica dentro de la misma línea, como ha hecho notar A. Méndez Plancarte, "El verso heterotónico de Díaz Mirón", en *Las letras patrias,* México, 1954, I, 18-52.

455. Resumen.—En lo que respecta al tipo general de los metros principales, el modernismo continuó fiel al legado de la versificación romántica.

El endecasílabo y el octosílabo redujeron su representación, pero continuaron en el primer rango. No significó innovación rítmica el hecho de que se admitiera con más libertad que en el período anterior el vago sáfico acentuado en cuarta y décima.

Bajo la influencia parnasiana y simbolista, el alejandrino y el eneasílabo, ya extendidos por el romanticismo, se elevaron a nivel equivalente al del endecasílabo y octosílabo. Los tipos polirrítmicos correspondientes a los metros franceses dominaron sobre las modalidades específicas que anteriormente habían prevalecido. Se produjo además una importante modificación en el tratamiento del alejandrino al aplicar toda especie de encabalgamiento entre sus hemistiquios.

Desarrollo semejante al del alejandrino y eneasílabo adquirió el dodecasílabo compuesto, en sus variedades dactílica, trocaica y polirrítmica, y sobre todo en esta última, de todas las cuales se encontraban precedentes entre los poetas del siglo XIX. No fue corriente extender a los hemistiquios del dodecasílabo, verso de antigua tradición castellana, los encabalgamientos practicados en el alejandrino. Hizo considerable progreso el dodecasílabo trimembre, de 4-4-4, sólo anticipado por aislados y breves precedentes. El de 7-5, naturalizado por el romanticismo, aumentó su renombre con el *Elogio de la seguidilla,* de Darío. No fue acogido de manera general; algunos poetas, como Unamuno, Valle-Inclán, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez lo utilizaron rara vez o se abstuvieron de practicarlo.

Entre los metros dactílicos ya conocidos, de seis, nueve, diez, once y doce sílabas, destacó su figura el de la muiñeira gallega, de los minués del siglo XVIII y de las fábulas de Iriarte, puesto de actualidad por el *Pórtico* de Darío. Los dactílicos de quince y dieciséis sílabas, anticipados por la Avellaneda, y el de trece, practicado por ésta y por Ruiz Aguilera, fueron repetidos por Jaimes Freyre, González Prada, Darío, Tomás Morales, etc. Sobre análoga base construyó Salvador Rueda sus dactílicos de diecisiete y dieciocho sílabas y Díaz Mirón el de veinte. [56]

[56] El lugar de Salvador Rueda en la avanzada de los renovadores de la versificación modernista se funda principalmente en la invención de los largos versos dactílicos de 18 y 17 sílabas con que trató de

Fueron varios los poetas que realizaron imitaciones del hexámetro, del dístico y de la estrofa alcaica. El heptadecasílabo compuesto que S. de Mas había dado a conocer en su versión de la *Eneida* halló refinada elaboración en manos de Darío, González Martínez y Tomás Morales. Otros intentos semejantes, así como los largos dactílicos mencionados, se produjeron bajo la sugestión del noble metro de la épica clásica.

La corriente simbolista empujó hacia la liberación del verso de toda preceptiva formal. Una manifestación de este impulso consistió en la ilimitada mezcla de versos distintos en amorfa serie de silva. Otro resultado fue el verso amétrico de variable número de unidades repetidas y de sostenido ritmo trocaico o dactílico. El último esfuerzo, productor del verso propiamente libre, tuvo por objeto romper la disciplina del acento, sustituyendo con apoyos sicosemánticos, dictados por el ritmo interior, el papel usual de los tiempos marcados.

En el campo de la estrofa, el soneto y la silva fueron las formas a que el modernismo imprimió modificaciones más importantes. Al primero se le compuso en toda clase de metros y se le dio mayor libertad en la disposición de las rimas; en la segunda se abrió el más amplio margen a la mezcla de versos de distintas medidas, al arbitrio del poeta. Se desterró la octava aguda de la poesía romántica, pero continuó usándose el sexteto de este mismo tipo, especialmente en dodecasílabos y en alejandrinos. La décima se mantuvo en la poesía hispanoamericana con más firmeza que en la peninsular.

Ensanchó la poesía modernista el cuadro de la métrica hasta límites que en ningún otro período se habían alcanzado. Sus experiencias descubrieron aspectos del verso que obligaron a reelaborar este concepto con mayor flexibilidad y amplitud. La influencia de sus obras enriqueció el sentido rítmico de la lengua haciendo gratos y familiares tipos de versos y efectos de combinaciones métricas que al principio fueron mirados con extrañeza y desafecto. Después del énfasis romántico, la nueva poesía extendió el atractivo del verso matizado, suave y musical. La corriente alcanzó su mayor desarrollo en Hispanoamérica bajo el signo de Darío, gran jerarca del culto a la diosa Armonía.

imitar el hexámetro. Fue, además, divulgador del hexadecasílabo de 8-8; del dodecasílabo ternario de 4-4-4; de las silvas asonantes en versos de 12, 10 y 6 sílabas; de los versos amétricos de cláusulas repetidas, y de los sonetos en diversos metros. Siguió ligado a la métrica romántica por otros varios rasgos: tipo trocaico de su alejandrino, inclinación por el dodecasílabo de seguidilla, resistencia al eneasílabo polirrítmico, rima abrazada de los sonetos y predilección por el sexteto agudo dodecasílabo o alejandrino.

POSMODERNISMO

456. Renunciación.—Después del período modernista, la actitud de los poetas respecto al verso reaccionó en sentido de restricción y sobriedad. Fue rasgo general la renunciación a muchos de los tipos métricos que en años anteriores se habían practicado. Se advierte este cambio no sólo entre los escritores que se dieron a conocer en la etapa comprendida entre las dos grandes guerras, sino en los mismos poetas cuya actividad abarcó por entero o en su mayor parte la primera mitad del presente siglo. La versificación empleada por Unamuno en su *Cancionero,* 1928-1936, reducida de ordinario a series asonantes de versos de once, nueve, ocho y siete sílabas, dista mucho de la variedad métrica de sus composiciones anteriores. Análoga diferencia se observa entre las poesías de Juan Ramón Jiménez correspondientes a las dos primeras decadas de esta centuria y las que figuran en los libros publicados después.

Se habían delimitado dentro del modernismo las formas de la versificación regular y de la amétrica. Entre los nuevos grupos poéticos, los escritores a quienes se suele aplicar la denominación de ultraístas, cultivadores de la expresión estética en estilo depurado y desnudo, se han servido en general de tipos métricos simples y regulares, junto a aplicaciones moderadas del verso libre. Los representantes del llamado movimiento creacionista, impulsados por la aspiración a revelar el mundo del subconsciente, mediante formas genuinamente espontáneas que pueden llegar hasta la expresión desintegrada y amorfa, se han acogido de manera decidida a la versificación amétrica. No es de sorprender que en el fervor del creacionismo versolibrista se produjeran a veces extremos de combativa originalidad.

Además de los grupos indicados se puede notar la posición de algunos poetas en quienes ha dominado el propósito de expresar sus reacciones interiores utilizando un modo de verso llano y fluctuante, como reflejo de los giros y movimientos del soliloquio

reflexivo o de la comunicación corriente. Otros por su parte han tratado de exteriorizar efectos especiales de refinada sensibilidad tomando por modelo la suelta y ágil composición rítmica de las canciones de cuna, de los corros infantiles y de otros ejemplos semejantes de la lírica popular.

El conjunto de estas tendencias favorecía el desarrollo de la versificación amétrica. Contaba ésta además con el principio de independencia individual practicado sin barreras en todos los campos del arte moderno. Se produjo un rápido movimiento de desvío respecto al cultivo de la métrica regular. Hubo poeta que se lamentó del tiempo que había malgastado en componer endecasílabos y alejandrinos. Pareció en algún momento que el versolibrismo acabaría por arrollar metros, rimas y estrofas como accesorios de una secular disciplina destinada a pasar a la historia. Las siguientes páginas reseñan las peripecias de la competencia entre las corrientes indicadas y dan idea de las posiciones que permiten prever el resultado final. [1]

Endecasílabo

457. Soneto.—Aumentó el soneto la consideración que había recuperado en la poesía modernista. Apenas se puede señalar poeta alguno de este tiempo que no se haya ejercitado en el cultivo de tal forma métrica. Se dio señalada preferencia al modelo clásico de cuartetos abrazados, ABBA:ABBA. No se prescindió de la variedad de cuartetos cruzados, pero se le retiró la especial inclinación con que el modernismo la había distinguido. Una sección de *Cántico*, de Guillén, está formada por sonetos ajustados al esquema clásico ABBA:ABBA:CDE:CDE. El mismo tipo aparece en sonetos de Aleixandre, Dámaso Alonso, Alberti,

[1] Se hace referencia especialmente a Pedro Salinas, Madrid, 1892-1951; César Vallejo, Perú, 1893-1937; Jorge Guillén, Valladolid, 1893; Vicente Huidobro, Chile, 1893; Gerardo Diego, Santander, 1896; Carlos Pellicer, México, 1897; Federico García Lorca, Granada, 1898-1936; Ricardo E. Molinari, Argentina, 1898; Jorge Luis Borges, Argentina, 1900; Vicente Aleixandre, Sevilla, 1900; José Gorostiza, México, 1901; Rafael Alberti, Cádiz, 1902; Jorge Carrera Andrade, Ecuador, 1903; Eugenio Florit, Cuba, 1903; Xavier Villaurrutia, México, 1904; Luis Cernuda, Sevilla, 1904.

Leopoldo Panero, Miguel Hernández y otros muchos. Con igual forma o con leve variación en las rimas de los tercetos, aparece cultivado en Hispanoamérica por Carlos Pellicer, Francisco Luis Bernárdez, Eugenio Florit, etc. El recuerdo de recursos antiguos se acentúa en un soneto de Bernárdez de rimas derivativas e iguales en cuartetos y tercetos: «Si para recobrar lo recobrado — debí perder primero lo perdido», y en el de Florit, *Elegía de mayo*, con adición de un cuarteto final como estrambote. Un poema en sonetos es *Senda y siembra de amor*, de José Méndez Herrera.

458. Silva.—De la silva en endecasílabos plenos, sueltos y rimados, es ejemplo *Ausencia*, de Santiago Magariños, y de la de endecasílabos y heptasílabos libremente rimados, *Sino sangriento*, de Miguel Hernández. Se extendió el uso de la silva predilecta de Unamuno, formada por metros impares en los que además de los de once y siete sílabas intervienen los de tres, cinco y nueve y el alejandrino, 7-7. Los versos se enlazan en unos casos con rimas consonantes sin orden definido, como en *Paso a la aurora* y *Las cuatro calles*, de Guillén; otras veces se mezclan rimados y sueltos, como en *Otoño* y *Noche de Reyes*, de Gerardo Diego, y en *Esquema para una oda tropical*, de Pellicer.

459. Décima.—Varias composiciones de Guillén constan de diez versos endecasílabos y heptasílabos combinados de distintas maneras. A veces entra también en la combinación algún alejandrino. No obstante la variedad de sus combinaciones, la repetición de tal estrofa revela la consistencia de su unidad en el propósito del autor. En *La vocación* forma dos quintetos; en *Celinda*, dos cuartetos separados por un pareado; en *La hierba entre las tejas*, una estancia de 6-4, y en *El mar en el viento*, otra estancia de 4-6. Las divisiones de la estrofa reflejan la disposición del sentido. Los alejandrinos suelen limitar su intervención a la parte final. [2]

460. Séptima.—Una estrofa endecasílaba de antigua tradición

[2] Emplea Guillén numerosas combinaciones en las rimas de esta clase de décimas: *La vocación*, AbabA:cDdCD; *Hija pequeña*, aBaBa:cDdDc; *Celinda*, abaB:cCDeDE, etc. No utiliza el ordinario esquema de la décima octosílaba, usado por Darío en metro endecasílabo en *Balada en honor de las musas de carne y hueso*.

provenzal, compuesta de cuarteto y terceto, modelo de la copla mixta octosílaba de la poesía castellana medieval, reaparece en el poema *Adolescencia*, de Dionisio Ridruejo, con la misma disposición ABAB:CBC de una cantiga de Macías en el *Cancionero de Baena*. También figura al fin del *18 de julio*, de Alberti.

461. SEXTETO.—Ninguna de las varias combinaciones del sexteto, abundantes en otros períodos, parece haber sobrevivido después del modernismo. La sexta rima italiana, ABABCC, había hecho apariciones periódicas y aisladas en poemas como *Nenia*, de Manuel de Faria y Sousa, y *La caza*, de Nicolás Fernández de Moratín. Fue recordada por Zorrilla en la leyenda de *El caballero de la buena memoria*. Gerardo Diego continuó la tradición de esta estrofa en su extensa *Fábula de Equis y Zeda*. Alberti usó ABC:ABC en parte del *18 de julio* y Jorge Guillén en *Tregua de la inquietud*.

462. LIRA.—La lira renacentista, aBabB, fue empleada por García Lorca en una oda de homenaje a fray Luis de León, y por el argentino Ricardo E. Molinari en *El ido* y *Poema como el desierto*. Últimamente parece renacer con nueva vitalidad en repetidas manifestaciones, de las cuales son ejemplo las poesías *Donde habite el olvido*, del salmantino Eugenio Mediano Flores, y *Joven madre*, del cordobés Leopoldo Urrutia de Luis.[3]

463. CUARTETO.—Se ha mantenido su ejercicio, aunque en menor grado que en los períodos romántico y modernista. El tipo más frecuente, de endecasílabos plenos con rimas cruzadas, ABAB, se halla en *La danza del incienso*, de Carlos Pellicer; en *Promesa del río Guayas*, del ecuatoriano Jorge Carrera Andrade, y en *Sol en la boda*, *Anillo*, *El infante* y otras poesías de Guillén. La variedad abrazada, aparece en *Tormenta*, de Florit, en *Rapto del amor*, de José Luis Cano, y en elegías de Pedro Pérez Clotet. Guillén empleó esta misma variedad con endecasílabos y heptasílabos alternos, AbBa, en *Desnudo* y *Capital de invierno*.[4]

[3] Se halla utilizada la lira, como estrofa regular, en varias composiciones, y como forma aislada, para expresar pensamientos sueltos en una sola estrofa, en *Poesías completas* de Guadalupe Amor, México, 1951.

[4] El cuarteto de endecasílabos y heptasílabos aparece bajo diversas formas en las poesías de Alberti: ABbA, AbBA, ABBa, AbBa, etc. La combinación AbAb figura en *Los almendros*, de Mauricio Bacarisse.

464. TERCETO Y PAREADO.—En serie regular de rimas trenzadas, el terceto figura en la dedicatoria de *Colores en el mar*, de Pellicer, y en *Palco* y *Corrida de toros*, de Alberti. Revive más tarde con su propio papel clásico en la *Égloga* de Alfonsa de la Torre, en la *Elegía* de Fernando Gutiérrez por la muerte de Miguel Hernández y en la *Elegía a un retrato*, de Dionisio Ridruejo. En *El jinete de jaspe* y otras poesías de Alberti, los tercetos se unen en parejas por las rimas de sus versos interiores, ABA:CBC, DED:FEF. El enlace se reduce a la asonancia de los últimos versos en *Limbo*, de Florit, ABC:DEC:FGC.[5] Del pareado se sirvió Guillén, no en endecasílabos plenos, sino en parejas de endecasílabo y heptasílabo o de endecasílabo y pentasílabo, en varias poesías de *Cántico*.

465. ROMANCE HEROICO.—Fue empleado por García Lorca en varias escenas de *Mariana Pineda* y por Pablo Neruda en la poesía «Para mi corazón basta tu pecho», de *Veinte canciones de amor*. Han continuado su uso Rafael Laínez Alcalá en *Cigüeñas en El Paular* y Santiago Magariños en *La copla de jazmines*. El romance en endecasílabos y heptasílabos combinados libremente con asonancia en los pares se encuentra en *Balada triste*, *El canto de la miel*, *Pajarita de papel* y otras composiciones de García Lorca.

466. ENDECASÍLABO SUELTO.—Son testimonio de la persistencia del endecasílabo suelto diversas partes de *Poeta en Nueva York* y de *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, de García Lorca; *Verbena* y *Cuerpo de piedra*, de Huidobro; *Del infierno y del cielo*, de Borges, y *Nocturno y elegía*, de Ballagas. Aparece con relativa frecuencia entre las poesías de Guillén, quien lo dispuso en serie continua en *Además* y *Aguardando;* en forma de tercetos, en *Presagio* y *Tarde mayor;* como quintetos, en *Galán temprano* y *La gloria;* como décimas, en *Las máquinas* y *Buque amigo*, y combinado con el heptasílabo en composiciones más extensas, como *Luz natal* y *Noche del caballero*. Entre sus manifestaciones poste-

[5] El enlace continuo de los tercetos mediante su segundo verso, el cual es a su vez un heptasílabo que repite bajo varias formas una misma proposición terminada siempre por la palabra *día*, AbA:CbC:DbD, ocurre en *Estudio*, de Carlos Pellicer.

riores se distingue *La caricia,* de Enrique Azcoaga, en estrofas de seis versos, de los que el primero es un heptasílabo que con variantes de sentido se repite en todos los sextetos.

467. ENDECASÍLABO DACTÍLICO.—Ejemplos de este metro, casi abandonado después de su fulgor modernista, ofrecen los cuartetos de la tercera sección de *Anillo* y el quinteto suelto de *Noche encendida,* de Guillén; la poesía titulada *Madrid por Cataluña,* de Alberti, en cuartetos con la misma asonancia, y *Viejos versos de hoy,* de Florit, en cuartetos agudos, AÉAÉ. Se combina con el heptasílabo en los cuartetos AbAb de *El cisne,* de Guillén, y forma pareados asonantes con el pentasílabo en *Interior,* del mismo autor. Lo empleó Miguel Hernández, en cuartetos ABAB, en *Eterna sombra:* «Yo que creí que la luz era mía».[6]

468. ESTROFAS CLÁSICAS.—La semejanza con la estrofa sáfica, en las composiciones *Ángela Adónica* y *Alberto Rojas Jiménez,* de Neruda, se limita a la reunión de tres endecasílabos y un pentasílabo sueltos en cada estrofa, sin que los primeros se ajusten al tipo sáfico ni el último al adónico. Análogas circunstancias se observan en las aparentes estrofas sáficas de la poesía de Florit titulada *Canción.* La estrofa de Francisco de la Torre, en su auténtica forma de tres endecasílabos y un heptasílabo polirrítmicos y sueltos, ofrece un ejemplo reciente en *Cementerio de Soller,* de Ignacio Agustí.

469. TENDENCIAS RÍTMICAS.—En el análisis rítmico de *Sol en la boda,* de Guillén, las proporciones de los tres tipos básicos del endecasílabo, heroico, melódico y sáfico, resultan más próximas y equilibradas entre sí que en las poesías modernistas examinadas con este mismo objeto. La variedad sáfica, que es la predominante, apenas pasa del 40 por 100; la melódica se mantiene en el 30 por 100, y la heroica no desciende del 24 por 100. La modalidad enfática se limita, como de ordinario, a una cifra no superior al 5 por 100. La aproximación de proporciones es aún mayor en doce sonetos de Francisco Luiz Bernárdez: sáficos, 38 por 100; melódicos, 28 por 100; heroicos, 28 por 100; enfáticos, 6 por 100. Otros testimonios, con mayor o menor margen de diferencia entre los tipos indicados, confirman en general el descenso relativo de la forma sáfica, con la consiguiente reducción de distancias entre esta forma y las restantes. Sin duda esta modificación, aunque poco marcada, significa cierta atenuación del tono lírico del verso en beneficio de su rapidez y variedad.

En el tipo sáfico se suman la variedad normal acentuada en cuarta y octava; la variedad auxiliar, acentuada en cuarta y sexta; la variedad reforzada, con acentos en cuarta, sexta y octava, y la variedad incompleta o deficiente, sólo acentuada en cuarta. Las tres primeras formas son las más frecuentes; la cuarta, admitida con relativa libertad desde Rubén Darío, no llega a desprenderse de su carácter restringido y excepcional. Se registran en total 69 sáficos en *Sol en la boda,* de Guillén; a la variedad normal corresponden 25: «Las ilusiones del sonido mismo»; a la auxiliar, 27: «Entre reflejos ávidos de tierra»; a la reforzada, 13: «Sólo en el alma ahincando está su estribo»; a la deficiente, 4: «Como ternura y como cortesía», «De suerte en suertes hacia su destino», «Se los reserva con prerrogativa», «Del gravitar de las constelaciones».

Del repaso de algunas poesías de los autores más jóvenes parece deducirse que de nuevo se vuelve a restringir esta débil y vaga modalidad de endecasílabo sólo acentuado en cuarta. No ofrece más de dos ejemplos en cinco sonetos de Luis Guarner; presenta cuatro solos casos entre los 380 versos de la *Égloga* de Alfonsa de la Torre, y carece de representación en siete sonetos de Leopoldo Panero; en la oda *Cementerio de Soller,* de Ignacio Agustí; en la *Elegía por la muerte de Miguel Hernández,* de Fernando Gutiérrez, y en las estrofas en versos sueltos de *La caricia,* de Enrique Azcoaga.[7]

[6] La poesía *Pequeño vals vienés,* de García Lorca, en estrofas asonantadas de versos fluctuantes, intercala algunos endecasílabos dactílicos: "Toma este vals de dolida cintura", "Toma este vals que agoniza en mis brazos".

[7] Endecasílabos de composición anómala: acento en tercera: "De sus tigres ni la delicadeza", Borges; acentos en segunda y séptima: "Sus cándidas mariposas de escarcha", Gorostiza; adición de una sílaba: "Socavas el horizonte con tu ausencia", Neruda. Estos y otros ejemplos fueron registrados por P. Henríquez Ureña, "Endecasílabo *castellano*", en *BAAL,* 1944, XIII, 808-818.

Octosílabo

470. Pareado.—Como ejemplo de la actitud de Guillén respecto a la expresión lírica en formas concisas se destacan sus pareados octosílabos con rima consonante en *Sábado de gloria, Noche del gran estío* y *Aquel jardín.* Hallaron eco en *Momentos de paisaje,* de Fernando González, aunque la rima de éstos admitió asonancia y consonancia y el metro mezcló octosílabos y versos menores. [8]

471. Redondilla.—No ha vuelto a recuperar la redondilla octosílaba la popularidad que alcanzó en el Siglo de Oro y en el romanticismo. Parece, sin embargo, estar ganando mayor representación que la que tuvo en la poesía modernista. Su forma más frecuente, abab, aparece en *Jardín de convento,* de Bacarisse, y en *Las piedras,* de César Vallejo; la variedad abba se halla en *Joselito en su gloria,* de Alberti, y en *Nocturno,* de José Méndez Herrera. Se mezclan las dos variedades en *Pluma curvada,* de Francisco Escribá de Romaní, y en *Elogio de la vida sencilla,* de José María Pemán.

472. Décima.—El cultivo de la décima no decae entre los poetas hispanoamericanos. Entre sus manifestaciones baste citar *Campo y mar,* de Florit, y *Décima muerte,* de Villaurrutia. Está renaciendo en España con visible vigor. García Lorca la empleó en una escena de *Doña Rosita la Soltera,* y Gerardo Diego en *Reconvención amistosa.* Más de cuarenta décimas forman parte de la sección «El pájaro en la mano» de *Cántico,* de Guillén. La mitad aproximadamente se ajustan al modelo clásico, abba:ac:cddc; la otra mitad modifica el orden de las rimas con arreglo al esquema abab:cc:deed. Otros casos, aparte de la indicada sección, muestran diferencias que hacen notar el interés con que Guillén

[8] Después de larga ausencia reaparece el antiguo *perqué,* no en su ordinario metro octosílabo, sino en endecasílabos, en una poesía de la poetisa mexicana Guadalupe Amor: "¿Por qué quise quitarme de las cosas — del mismo modo como las tomaba? — ¿Por qué nunca fijé yo la mirada — en materia que tiene que morir?" Consta de diez pareados contrapuestos y uno regular que cierra la serie repitiendo la última rima. Se halla en *Poesías completas* de la citada autora, México, 1951, pág. 4.

ha tratado de dar variedad a esta estrofa. Las décimas tituladas *Fe* y *Ciudad en luz* no siguen ninguno de los modelos indicados; otras dos, *Hacia el nombre* y *Acción de gracias,* presentan mera asonancia en los versos pares, y otras dos más, *El más claro* y *Dama en su coche,* están compuestas en octosílabos sueltos. Al estímulo de Guillén responden probablemente las décimas de Manuel Granell, Luis Rosales Camacho, etc.

473. Silva octosílaba.—El octosílabo rimado libremente, con intercalación ocasional de versos de dos o cuatro sílabas, figura en *Amistad de la noche* y *Los balcones de oriente,* de Guillén. Una forma semejante, con adición de coplillas trisílabas repetidas a manera de estribillo, se observa en *Las hogueras,* del mismo autor. Varias composiciones de Salinas, como *Far West, La distraída* y *Amada exacta,* son breves silvas de octosílabos, en su mayoría sueltos o con vaga y libre asonancia, entre los cuales se intercala algún quebrado. García Lorca empleó en *La cigarra* esta misma clase de silva asonantada, con inclusión de versos de tres, cinco y seis sílabas sobre el fondo octosilábico. La asonancia se atenúa hasta quedar prácticamente como versificación suelta en la poesía de Salinas que empieza: «La luz lo malo que tiene — es que no viene de ti». De manera análoga aparece tratado el octosílabo en *Las alegrías, Víspera* y otras composiciones de Emilio Ballagas.

474. Estrofas varias.—La quintilla parece olvidada; más que como quintillas, las estrofas de *A la poesía,* de Carlos Pellicer, pueden considerarse como cuartetas abcb en las que delante del último verso se intercala un pie quebrado asonante con el tercero. No se registran ejemplos de octavillas ni sextillas agudas; tampoco de las tradicionales coplas de pie quebrado. Las redondillas de *Canción de hombre,* de Carrera Andrade, de tipo abab, hacen algunos versos quebrados con sólo dos, tres, cuatro o cinco sílabas. Cuartetas asonantes, *aébé,* con los pares quebrados y agudos, forman la composición *Tarde muy clara,* de Guillén. El recuerdo de la vieja copla mixta, abab:cdc, registrado en relación con el endecasílabo, se repite en forma octosílaba en la poesía *Velero,* de Fernando González. Alberti siguió las líneas del rondel en «Si Garcilaso viviera — yo sería su escudero». Al mismo concepto responde la canción «Río que buscas el mar — entre tus riberas verdes», de Luis Guarner.

475. TENDENCIAS RÍTMICAS.—No es fácil reducir a una simple definición los rasgos de conjunto del octosílabo actual. Su cultivo es relativamente escaso en estrofas orgánicas, pero es abundante en romances. Hubo gran producción de romances durante la guerra civil. Sería necesario tratar de descubrir la corriente dominante en esa extensa masa de materiales. En el *Romance sonámbulo,* de García Lorca, sobresale con gran relieve el elemento trocaico; su proporción representa más del 55 por 100. En el de *La luna, luna,* del mismo poeta, la proporción del trocaico es aún más alta. El predominio de este tipo rítmico responde probablemente en estos casos al carácter esencialmente lírico de las citadas composiciones. Debe obedecer a la misma causa el hecho de que el equilibrado ritmo trocaico constituya la nota dominante en los romances titulados *Mundo en claro* y *El aire,* de Guillén.

Ofrecen aspecto diferente los romances gitanos del *Prendimiento de Antoñito el Camborio* y de *La casada infiel,* de García Lorca. En éstos, el papel principal lo desempeñan las cambiantes variedades mixtas. Aumenta asimismo a su lado la rápida modalidad dactílica. El elemento trocaico, desplazado tal vez por la viveza emocional de las escenas que se describen, desciende hasta por debajo del 35 por 100. Tal modo de combinación rítmica se observa en términos aproximados en poesías de análogo temple dramático, como las redondillas de *Joselito en su gloria,* de Alberti, y los romances de *Joaquina Márquez,* de Leopoldo Panero, y *Vientos del pueblo me llevan,* de Miguel Hernández. El precedente más semejante al carácter del octosílabo usado en estas composiciones es el de *La tierra de Álvar González,* de Antonio Machado.

METROS DIVERSOS

476. VERSO DE VEINTIDÓS SÍLABAS.—Apenas han tenido continuadores los extensos metros dactílicos y compuestos del modernismo ni las imitaciones del hexámetro. Como restos de tal corriente pueden señalarse los versos de veintidós sílabas de las décimas monorrimas de *La ciudad sin Laura* y *Estar enamorado,* del argentino Francisco Luis Bernárdez, donde cada verso consta de un eneasílabo trocaico y un tridecasílabo ternario: «En la ciudad callada y sola, mi voz despierta una profunda resonancia». Repert. 73.

477. HEXADECASÍLABO.—Como principal manifestación de este verso en la métrica contemporánea se destaca el haber sido empleado en la versión modernizada del *Poema del Cid,* por Pedro Salinas. Aparte de la igualación de los versos, Salinas conservó las mismas asonancias y extensión de las series monorrimas del texto original. Ha sido aplicado este mismo verso en *Letanía,* de Fernández Ardavín, y en *Canto a los villanos de Castilla antigua,* del Marqués de Lozoya. Repert. 66.

478. ALEJANDRINO.—Ha descendido el alejandrino del nivel principal de frecuencia que compartió con el endecasílabo en la poesía modernista. Se advierte sobre todo su disminución bajo forma de sonetos, sextetos y pareados. Sus combinaciones suelen limitarse actualmente al cuarteto cruzado, a la serie arromanzada y al verso suelto. En cuartetos ABAB aparece, por ejemplo, en varias composiciones de *Colores en el mar,* de Pellicer, y de *Poema mío,* de Florit. Como romance en cuartetos o en serie continua figura en *Elegía a doña Juana la Loca,* de García Lorca, y en pasajes de *Mariana Pineda,* del mismo autor. Se le encuentra como verso suelto sin orden de estrofas en *Una ventana* y otras poesías de Guillén, y en grupos de cuatro versos en *Oda al Santísimo Sacramento* y en parte del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías,* de García Lorca. De cuando en cuando aparece con el heptasílabo en forma rimada de quintetos, cuartetos o tercetos. Guillén lo asoció con el tetrasílabo en pareados de 4-14, en *Vocación de ser, Arroyo claro, Preferida a Venus,* etc.

La composición rítmica de este verso es en general la misma del alejandrino polirrítmico establecido por el modernismo. Se observan, sin embargo, a tal efecto dos modificaciones importantes. En primer lugar, se rehúye el encabalgamiento que solía terminar los primeros hemistiquios con partícula débil o con palabra partida. De otra parte, en numerosos casos puede advertirse señalada tendencia en favor del tipo uniformemente trocaico, de hemistiquios acentuados en segunda y sexta. En los cuartetos de *El Escorial,* de Carmen Conde, por ejemplo, la representación de tal modalidad rítmica se aproxima al 85 por 100 del conjunto de la composición, y en los de *La piedra solitaria,* de Enrique Azcoaga, la forma trocaica apenas ofrece excepción. Reaparece en realidad en estos casos el alejandrino anterior a la reforma modernista. La variedad dactílica uniforme, de hemistiquios acentuados en ter-

cera y sexta, ha sido empleada por Dictinio del Castillo en los cuartetos monorrimos a estilo de cuaderna vía de sus *Tetrástrofos a nuestro señor Santiago:*

Oh, señor Santiago, celestial peregrino,
que a la atlántica tierra del castaño y del pino,
mi Galicia lejana, ofreciste un camino
que de estrellas corona su verdor campesino.

479. TETRADECASÍLABO DACTÍLICO. — La poesía *¿Ocaso?,* de Guillén, incluida en la cuarta edición de *Cántico,* 1950, da realidad efectiva al verso dactílico de catorce sílabas con apoyos en 1, 4, 7, 10 y 13. Vicuña Cifuentes, como ya se ha indicado, había concebido la posibilidad de este metro. La Avellaneda había anticipado su práctica. No empiezan con apoyo rítmico los versos tercero y cuarto de la composición de Guillén. Los últimos acentos de los cinco versos ofrecen uniformemente disposición adónica. Domina sobre el conjunto un tono de pentámetro, subrayado especialmente por los cambios rítmicos del cuarto verso, dentro de sus cinco apoyos básicos. Repert. 58.

Íntima y dúctil, la sombra aguardando aparece
sobre las piedras y sobre las brañas. Lo oscuro
se junta. ¿Fin? El silencio recibe en su alfombra
los sones menguantes del mundo. Pozo de ocaso,
nada se pierde. La tierra en su ser profundiza.

480. TRIDECASÍLABO TERNARIO.—Francisco Luis Bernárdez, que en los versos de veintidós sílabas de otras poesías suyas había hecho entrar como componente el tridecasílabo ternario, empleó con carácter propio este verso, ya ensayado por la métrica modernista en su *Alabanza didáctica de un toro,* citada por Henríquez Ureña, *RFH,* 1946, VIII, 10-12: «Para cantarte, dictador de la llanura, — hincha sus líricos pulmones cada verso». Repert. 50.

481. DODECASÍLABO.—Del dodecasílabo se registran escasos testimonios. La modalidad polirrítmica fue usada por García Lorca en forma de romance en *Elegía* e *Invocación al laurel,* y como pareados asonantes en *Gacela de la terrible presencia.* A la misma modalidad corresponden los cuartetos de *Parroquia,* de Carrera

Andrade. El tipo dactílico ocurre en una danza antillana de José Méndez Herrera: «La negra bambara se trenza su pelo». La primera escena de *Mariana Pineda,* de García Lorca, muestra el dodecasílabo ternario, de unidades tetrasílabas, en forma de romance: «Parecía el hilo rojo entre sus dedos — una herida de cuchillo sobre el aire». Repert. 41-43.[9]

482. DECASÍLABO.—Se reduce igualmente a contados ejemplos la representación del decasílabo dactílico. García Lorca lo empleó en la *Balada de Santiago* y en algunos pasajes de *Espigas* e *Idilios.* César Vallejo evocó la tradición marcial de este metro en los tercetos de su *Redoble fúnebre a los escombros de Durango:* «Padre polvo que subes de España». Se intercala en pareados entre las redondillas de *Trópico,* de José Méndez Herrera: «Que me tapen las ramas el cuerpo». El decasílabo compuesto, aún menos frecuente, se registra en la canción de García Lorca titulada *Zarzamora:* «Sangre y espinas. Acércate, — si tú me quieres, yo te querré», y en la poesía afroantillana monorrima *Majestad negra,* de Luis Palés Matos: «Por la encendida calle antillana — va Tembadumba de la Quimbamba». Repert. 27.

483. ENEASÍLABO.—Tampoco ha conservado el eneasílabo el lugar a que se había elevado en el período precedente. El tipo polirrítmico aparece en los sextetos aab:aab de *La Florida* y *Estación del Norte,* de Guillén; en los cuartetos de *Familia* y *A la intemperie,* del mismo autor; en el soneto *Abril,* de Alberti, y en los pareados de *Baco* y *Suicidio,* de García Lorca, donde los eneasílabos se mezclan con algunos de ocho y diez sílabas. La variedad trocaica, acentuada en cuarta y octava, fue empleada por García Lorca en *Corazón nuevo,* por Florit en los romances cortos *Soledad* y *Canción de amor* y en la octava de la *Canción de seis pétalos:* «Vive lejana de tu patria»; por Ignacio Romero Raizábal,

[9] Se encuentra con frecuencia el dodecasílabo polirrítmico en la moderna poesía negra, con marcada inclinación por el ritmo trocaico: "Es la raza negra que ondulante va — en el ritmo gordo del mariyandá", Luis Palés Matos, *Danza negra;* "La comparsa negra va con su clamor — por la calle estrecha de San Juan de Dios", Emilio Ballagas, *Comparsa habanera.* El dodecasílabo de seguidilla es recordado en los cuartetos ABAB de *Junto al pesebre,* del granadino Luis Rosales: "San José, varón justo si carpintero, — tiene romeros ojos con lluvia y fiebre".

santanderino, en los cuartetos satíricos de *Montemolín, enamorado,* y por Carlos Bousoño, asturiano, en el romance *Pequeña oda celeste.*

484. Heptasílabo.—Entre los versos regulares, el heptasílabo se destacó con florecimiento semejante al que había tenido en la poesía neoclásica. Salinas cultivó intensamente este metro dando preferencia a la simple serie de versos sueltos en que no se excluyen las asonancias o consonancias ocasionales. En las poesías de Guillén el tratamiento del heptasílabo es objeto de rigurosa elaboración. Redondillas abab, en las que las rimas consonantes están sustituidas por asonancias, aparecen en *Los nombres, Advenimiento* y *Luz diferida.* La variante abba, con análoga sustitución de rimas, figura en *Esfera terrestre, Naturaleza viva* y *Cima de la delicia.* Otra variedad nueva es la redondilla heptasílaba usada en *He aquí la persona* y en *Tu realidad,* con versos pares tetrasílabos y rimas consonantes, *abab.* La cuarteta asonante, en series de rima independiente en cada estrofa, abcb, aparece en *Más allá, Todo en la tarde* y en otras poesías.

En la poesía *Nosotros* Guillén empleó una quintilla con los impares asonantados y los pares sueltos. En *Las sombras, Las llamas* y *Mecánica celeste* organizó el heptasílabo en tercetos separados, aba:cdc:efe. La forma ordinaria del romance se manifiesta entre otros casos en *Tierra y tiempo* y *Nivel del mar.* Otras veces el autor se sirvió del heptasílabo suelto, como muestran *El durmiente, Ciudad de los estíos, La estrella de Venus,* etc. En estos casos la ausencia de rima va suplida por una estrecha disciplina en que los versos de cada composición se agrupan en cinco tercetos que se alínean tipográficamente bajo diversas formas simétricas. Como parte de este orden ni se da entrada a la rima ocasional entre los heptasílabos sueltos ni se mezclan asonancia y consonancia entre los rimados.

También García Lorca puso especial variedad en el heptasílabo, aunque no lo empleara con tanta abundancia ni con tan estricto método. En el romance titulado *Mañana* utilizó una asonancia en la primera mitad y otra en la segunda. En *Elegía del silencio* situó la asonancia a modo de silva, sin orden definido. Introdujo varios versos de tres y cinco sílabas entre los de siete en *El lagarto viejo. Árbol de canción* consta de una serie de cuartetas de asonancia independiente. *Canción de la muerte pequeña* está formada por

ocho tercetos abb:cbb:dbb, etc. Son breves poesías en heptasílabos sueltos *La luna asoma* y *Canción del día que se va.*

Numerosas aplicaciones de este metro en cuartetas, redondillas, silvas, romances y versos sueltos se encuentran entre las poesías de Carrera Andrade, Florit, Torres Bodet, Alberti, Aleixandre, Altolaguirre, etc. Se trata del heptasílabo polirrítmico, con la ordinaria mezcla de sus variedades trocaica, dactílica y mixta. En la extensa poesía *Más allá,* de Guillén, el elemento trocaico predomina con marcado relieve. Algunas cuartetas, acaso por efecto accidental o intuitivo, combinan las indicadas variedades rítmicas en condiciones de uniformidad, contraste o armonía. Nadie como el autor de *Cántico* para añadir la utilización metódica de estos recursos a la precisión de su técnica.

485. Hexasílabo.—Desempeña papel importante al lado del heptasílabo en la poesía posmodernista. Salinas lo trató de ordinario en series sueltas o semirrimadas. En las poesías de Guillén figura principalmente en redondillas asonantes y en series de cuartetas de asonancia individual. Ejemplos de redondillas asonantes abab son *El sediento* y *Tornasol;* de redondillas asonantes abba, *El prólogo, Relieves* y *Escalas,* y de cuartetas abcb, *Tiempo perdido, Con o sin nieve* y *Mayo nuestro.* La silva de hexasílabos asonantes y sueltos sin orden definido aparece en *Dédalo* y *Gozo,* de Torres Bodet, y en *Nocturno sueño,* de Villaurrutia. Se juntan por lo común sin distinción las variedades dactílica y trocaica de este metro. El tipo uniformemente dactílico se encuentra en *Para dormir a un negrito,* de Ballagas, romancillo en cuartetas de asonancia independiente.[10]

486. Pentasílabo.—Fue empleado el pentasílabo por García Lorca en el romancillo *Canción para la luna,* con intercalación de algún trisílabo bajo la misma asonancia, y en *Canción china en Europa,* romancillo en cuartetas individuales: «La señorita — del abanico — va por el puente — del fresco río». En ambas composi-

[10] Entre las manifestaciones actuales del hexasílabo parece volver a ganar preferencia el tradicional romancillo, como muestran los *Paisajes* de Cernuda; la nana de *La madre,* de Luis Gallego Fernández; *Anhelo impreciso,* de Antonio Perea, y *Romancillo de los enterradores,* de José García Nieto. En la poesía *Patio,* de Joaquín Romero Murube, el hexasílabo forma tercetos independientes, aba:cdc:efe, etc.

ciones se juntan las dos variedades rítmicas del pentasílabo. Esto mismo se observa en el romancillo de Ricardo E. Molinari: «Tristes memorias — bajan los ríos».

487. Trisílabo.—Dos poesías de Guillén en verso trisílabo constituyen los ejemplos más extensos y notables de este metro. La titulada *Tras el cohete* consta de seis estrofillas de siete versos cada una con dos asonancias alternas, abababa. *Otoño, pericia,* comprende tres series de cinco pareados que repiten también desde el principio al fin dos solas asonancias, aa:bb:aa:bb:aa. Las sinalefas entre versos están cuidadosamente evitadas. El ritmo de conjunto es dactílico, aunque cada verso aisladamente represente el tipo anfibráquico.

Versos amétricos

488. Mezcla de versos.—La combinación de octosílabos y eneasílabos ha sido practicada por Carrera Andrade en el breve romance de *Canción de la manzana* y en el soneto asonantado *Faena del alba.* El mismo autor, en *Niña de Panamá,* hizo alternar en cuartetos asonantes el eneasílabo y el decasílabo compuesto, 5-5. A la unión ordinaria del endecasílabo y el heptasílabo añade José Gorostiza la del tetrasílabo en los cuartetos de *Pescador de luna* y en la silva de *La casa del silencio.* Sobre el mismo fondo de los de once y siete sílabas hace Guillén intervenir el trisílabo en *El diálogo, El concierto* y *Tiempo libre y suelto.* Mezcla de los de 11, 7, 14 y 9, con predominio de los dos primeros, se observa en *Milagro,* de Carrera Andrade. A éstos se juntan algunos de seis, ocho o diez sílabas, sin abandonar la base de los de once y siete, en numerosas poesías de Salinas, Guillén, Florit, Vallejo y otros autores.

489. Verso amétrico dactílico.—De las varias formas de ametría usadas en el período anterior, las menos frecuentes en la poesía posmodernista fueron las de los versos construidos mediante la repetición de una determinada cláusula o grupo. No parece haber contado con continuadores el verso amétrico binario a la manera del empleado por Silva en su *Nocturno* de «Una noche». De la utilización de la cláusula dactílica como base de esta clase de verso se encuentran ejemplos en el *Nocturno* incluido al final de *Recinto,* de Carlos Pellicer: «En vano los siglos cargados de historias y estatuas — tendieron tapices de tiempo a mis ojos brotantes de fuentes eternas». Otro testimonio ofrece *Segador,* también de Pellicer, sobre el mismo modelo de la *Marcha triunfal* de Darío. Guillén aplicó una modalidad de verso semejante en pasajes de los rápidos y quebrados cuartetos de *Viento saltado:* «Cuerpo en el viento y con cuerpo la gloria. — Soy — del viento, soy a través de la tarde más viento, — soy más que yo». El heptasílabo como unidad simple, doble o triple, con el endecasílabo y el eneasílabo como auxiliares, constituye el elemento básico de la *Oración de la carne,* de Luis Felipe Vivanco: «El Verbo era la luz, y la carne fue sombra sorprendida por el albor de su llegada. — Y en el rubio aposento fue bendita la espuma del agua fugitiva».

490. Verso semilibre.—El verso semilibre, de breves medidas variables, que Darío había iniciado en *Augurios,* pasó en el posmodernismo por una intensa reelaboración que recortó sus líneas y definió más claramente su carácter. En el fondo se trata del simple grupo rítmico-semántico elevado a la calidad de verso por la insistencia en determinadas medidas, por la rima voluntaria y frecuente y por la relativa regularidad de sus apoyos rítmicos. Empleó García Lorca este modo de versificación en breves composiciones que evocan la gracia y soltura de las canciones populares. Las hizo constar de ordinario de versos menores de ocho sílabas; en muchas de ellas combinó los de cinco, seis y siete, y a veces los de tres y cuatro. Estas pequeñas poesías llevan en algunos casos rima libre a modo de silva, como en *Chopo muerto;* la mayor parte hacen asonantes los pares, como se ve en *Cancioncilla sevillana;* en *La veleta yacente* son asonantes los impares y sueltos los pares; a veces intercalan estribillos, según ocurre en *Noviembre* y *Balada interior.* Del mismo tipo son varias poesías de Alberti en *Marinero en tierra* y *El alba del alhelí.* Otras aplicaciones del verso indicado a poesías de distinto tono lírico se encuentran en ejemplos como *Cuando cierras los ojos,* de Salinas; *Más vida,* de Guillén, y *Nocturna rosa,* de Villaurrutia.[11]

[11] La medida de la cantidad silábica en una inscripción de la *Cancioncilla sevillana,* de García Lorca, dio por resultado un orden de grupos trisílabos de tipo dactílico, con el ritmo cuantitativo alterno que sus respectivas cifras indican en centésimas de segundo:

491. Verso libre.—No se ha dedicado aún al verso libre español el estudio objetivo y metódico que su carácter requiere. Tampoco ha sido considerado en otras lenguas con el detenimiento necesario. Como creación de carácter individual, debería registrarse ante todo la lectura de cada poesía de labios de su propio autor. Sin duda se han de producir discrepancias de interpretación rítmica entre otros lectores. El papel principal del elemento subjetivo en el verso libre constituye su mayor diferencia respecto a la fluctuación de los antiguos versos épico y lírico. En todo caso, la determinación del orden y circunstancias de su ritmo no puede quedar fuera de los medios de análisis que la moderna técnica posee.[12]

Aparte del verso semilibre, generalmente breve y en el fondo semejante, como se ha visto, a la silva de mezclados versos cortos, en la abundante producción versolibrista del posmodernismo, es posible diferenciar dos modalidades distintas con sólo atender al efecto visible de sus unidades predominantes. En una de estas modalidades, la de límites menos dilatados, la versificación tiene por base unidades que insisten con relativa frecuencia en las medidas de siete, nueve y once sílabas; corresponden a este tipo composiciones como *Poema pródigo*, de Carlos Pellicer; *Amanecer*, de Jorge Luis Borges, y *Soliloquio del farero*, de Luis Cernuda. La modalidad de cuadro más amplio abunda en unidades de más de quince y aun de veinte sílabas, aunque a veces descienda a medidas menos extensas; se dan estas circunstancias en extensos pasajes de *Altavoz*, de Huidobro; en *Noche sinfónica*, de Aleixandre; en *Oda a Walt Whitman*, de García Lorca, y en *Singladura*, de Borges.

Desde el punto de vista de la composición interior de los versos, la diferencia es sólo aparente entre las dos modalidades indicadas. Los versos de mayor extensión suelen ser conglomerados de las mismas medidas que caracterizan la modalidad menos amplia. El primer verso de *Singladura* está formado por una parte

Amane ' cía en ' el naran ' jel. Abe ' jitas de ' oro bus ' caban la ' miel.
88 115 91 134 91 138 98 150

[12] Esperan continuación y ampliación los estudios experimentales iniciados sobre el verso libre francés por Robert de Souza, *Du rythme en français*, París, 1912, y sobre el inglés, en referencias complementarias de William M. Patterson, *The rhythm of prose*, Nueva York, 1916.

endecasílaba y otra eneasílaba: «El mar es una espada innumerable ' y una plenitud de pobreza»; el segundo se subdivide en tres grupos, de los cuales el primero y el tercero son endecasílabos regulares: «La llamarada es traducible en ira, ' todo manantial en fugacidad, ' cualquier cisterna en clara aceptación», el tercer verso es un simple endecasílabo: «El mar es solitario como un ciego».

A través del extenso poema *Altazor*, de Huidobro, la pauta rítmica la señala el grupo heptasílabo, que unas veces solo y otras doble o combinado con sus congéneres de nueve y once, se destaca sobre toda otra unidad. Ese mismo grupo básico, en *Unidad en ella*, de Aleixandre, además de entrar en la composición de varios versos de 5-7, 7-9 y 7-11, da lugar a estrofas enteras de regulares alejandrinos: «Deja, deja que mire teñido del amor, — enrojecido el rostro por tu purpúrea vida». En el variado conjunto sinfónico de la *Oda al rey de Harlem*, de García Lorca, los principales elementos constitutivos son los grupos de cinco, siete, nueve y once sílabas que se repiten, mezclan y combinan de las maneras más diversas, al lado de pasajes de fondo octosilábico: «No hay angustia comparable ' a tus ojos oprimidos, — a tu sangre estremecida ' dentro del eclipse oscuro».[13]

A reserva de detalles más precisos se puede advertir que la unidad rítmica intuida por el poeta versolibrista no es siempre igualmente visible ni necesita ser la misma en toda la composición. En la libertad de su ondulación, la línea de apoyos psicosemánticos en que el ritmo se funda llega en ocasiones a desvanecerse en giros vagos, hasta que la reaparición de aquella unidad vuelve a hacer sentir el oscurecido compás. En suma, aun en los casos en que el verso libre parece más alejado de toda relación

[13] La frecuente presencia del alejandrino en el verso libre de Neruda fue señalada por Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, 1940, pág. 71. En el verso libre de Aleixandre, el núcleo fundamental es el endecasílabo, con libertad de asociación de otros ritmos, según ha observado, con referencia especial a *Sombra del Paraíso*, el profesor Carlos Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, 1950, páginas 111-128. León Felipe, en poesías de su segunda época, como *Está muerta, miradla*, suele servirse de la amplia sentencia rítmica, a lo Whitman. El verso onírico, en su concepto de unidad elemental y fluctuante, conduce a la indiferenciación de verso y prosa sobre el fondo común del grupo fónico, como se ve en P. Henríquez Ureña, "En busca del verso puro", en *Homenaje a Enrique José Varona*, La Habana, 1935, páginas 29-43.

métrica, se le ve ligado en el fondo al mismo principio esencial del metro ordinario. Actúa de manera más suelta que éste en la colocación de sus apoyos rítmicos, abarca más amplio margen en la oscilación de sus períodos, describe con menos regularidad el perfil de sus movimientos, pero no parece mostrar ningún indicio de poseer naturaleza diferente ni de proceder de fuente distinta.[14]

Formas tradicionales

492. Cosante.—Los modernos estudios de historia literaria sobre temas y formas de la lírica tradicional han atraído a algunos autores a rejuvenecer el casi olvidado cosante. Un ensayo de esta especie realizó García Lorca en una de las canciones comprendidas bajo el título de *Palimpsestos*. La denominación particular de *corredor* dada a la referida poesía fue probablemente propuesta como equivalente a la menos familiar de *cosante*. El ritmo de la vieja canción se representa con propiedad en el avance y retroceso de los pareados octosílabos, tras de los cuales se repite el estribillo con análogas modificaciones:

Por los altos corredores
se pasean los señores.
Cielo
nuevo;
cielo
azul.
Se pasean los señores
que antes fueron blancos monjes.

[14] Se han inscrito, como ensayo, los cuatro primeros versos, de 10, 15, 14 y 6 sílabas, de la parte de La Muerte, en *Poema elemental*, de Carlos Pellicer. El primero es un decasílabo dactílico, el segundo consta de un heptasílabo y un octosílabo, el tercero de un octosílabo y un hexasílabo y el cuarto es un hexasílabo dactílico. La medida de las sílabas muestra que los versos se han ajustado al compás regular de unos períodos oscilantes entre 200 y 225 centésimas de segundo. Cada período consta de dos cláusulas entre las cuales se reparte la duración indicada. Las pausas completan y equilibran los períodos de enlace: "Seme ′ jante a la ′ sombra de ′ Dios, — cir ′ cula entre no ′ sotros ′ imponde ′ rable y fe ′ cunda. — ′ Es el sa ′ grado ele ′ mento, el ′ fluido del ′ tránsito, ′ la in ′ mensa fe ′ muda.

Cielo
medio;
cielo
morado.

Otra poesía de García Lorca, titulada *Galán*, repite el mismo modelo en el modo de encadenamiento de sus pareados. Se entiende que el estribillo, situado al principio y al fin, debe tenerse presente después de cada pareado:

Galán, galancillo,
en tu casa queman tomillo.
Ni que vayas ni que vengas,
con llave cierra la puerta.
Con llave de plata fina,
atada con una cinta.

La canción de Alberti, *Al puente de la golondrina*, aunque no conste de pareados sino de parejas de octosílabos de rimas correlativas, responde asimismo al tipo del cosante por la repetición entrelazada de los octosílabos y del estribillo. En análogo caso se encuentra la *Canción de la paloma*, del mismo autor. Ejemplo cabal de cosante es *Se alegra el mar*, del mexicano José Gorostiza, en pareados de versos fluctuantes que empiezan como sigue:

Iremos a buscar
hojas de plátano en el platanar.
Se alegra el mar.
Iremos a buscarlas en el camino
padre de las madejas de lino.
Se alegra el mar.[15]

493. Zéjel.—A los mismos estímulos indicados debe atribuirse el renacimiento del zéjel, fielmente representado en las estrofas de *El pescador sin dinero*, de Alberti:

[15] El peculiar enlace, a la vez progresivo y regresivo del cosante, se refleja en varios de los tercetos de seguidilla, 5-7-5, de la *Canción de las trenzas*, de Joaquín Romero Murube: "Mis trenzas duras, — bajan desde las sienes — a la cintura" y en los pareados de *El silbo del dale*, de Miguel Hernández.

Pez verde y dulce del río,
sal, escucha el llanto mío.
Rueda por el agua, rueda,
que no me queda moneda;
sedal tampoco me queda,
llora con el llanto mío:
Pez verde y dulce del río,
sal, escucha el llanto mío.

Otro ejemplo no menos típico, con estribillo de tres versos, el último de los cuales se repite al fin de cada estrofa, es el *Zéjel de la niña de Carril*, de Dictinio del Castillo:

De Carril vino la niña
con canciones de la mar.
Quién pudiéralas cantar.
Trajo el ámbar de las eras,
ritmo y gracia de traineras,
voz de alondras marineras
y fragancia de pomar:
Quién pudiéralas cantar.

494. VILLANCICO.—La forma clásica del villancico fue practicada por García Lorca en su *Gacela del mercado matutino*. El estribillo es una cuarteta heptasílaba, el cuerpo de la canción consiste en una redondilla octosílaba, un verso de enlace repite la última consonancia de la redondilla y otro vuelve a la rima del estribillo:

Por el Arco de Elvira
quiero verte pasar,
para saber tu nombre
y ponerme a llorar.
¿Qué luna gris de las nueve
te desangró la mejilla?
¿Quién recoje tu semilla
de llamarada en la nieve?
¿Qué alfiler de cactus breve
asesina tu cristal?
Por el Arco de Elvira
quiero verte pasar, etc.

Se encuentra el mismo modelo, con el estribillo reducido a uno o dos versos, en *El Niño de la Palma* y en el *Autorretrato burlesco*, de Alberti. Algunas otras canciones de Alberti, como las que empiezan: «Pirata de mar y cielo», y «No quiero barca, corazón barquero», de *Marinero en tierra*, siguen también las líneas del villancico, continuadas más recientemente en *Canciones del llamamiento a los pastores*, de Luis Rosales Camacho, y en *Mira la niña dormida*, de José María Alonso Gamo.

495. LETRILLA.—Como letrilla de estructura de villancico a la manera antigua puede considerarse la poesía *A la orilla del mar*, de José Gorostiza. Consta de tres estrofas de ocho hexasílabos dactílicos. Los cuatro primeros versos, mudanzas, tienen rima independiente; los últimos, después del de vuelta, repiten el estribillo:

No es agua ni arena
la orilla del mar.
El agua sonora
de espuma sencilla;
el agua no puede
formarse la orilla.
Y porque descanse
en muelle lugar,
no es agua ni arena
la orilla del mar.[16]

496. ROMANCE.—Entre los testimonios que continúan la secular historia del romance, sobresale el *Romancero gitano*, de García Lorca; el mismo autor escribió además otros romances, como *Encrucijada, Canción otoñal, Canción de las palomas oscuras*, etc. La última parte de *Cántico*, de Guillén, consta totalmente de romances, aparte de varios otros incluidos en las anteriores secciones del libro, como *Mundo claro, Caminante de puerto* y *Del alba a la aurora*. Demuestran la vitalidad con que se mantiene este

[16] Como letrillas se pueden considerar la *Loa de la lima y el limón*, de Antonio Oliver, en redondillas octosílabas, abab, las cuales terminan alternativamente con los versos "de la lima y el limón" y "sobre el limón y la lima", y la *Canción de hormiga*, de Joaquín Romero Murube, en cuartetas hexasílabas de asonancia independiente, con estribillo pareado en el mismo metro, después de cada cuarteta, abcb:dd.

género de poesía otros muchos testimonios de Alfredo Marquerie, Dámaso Alonso, Emilio Prados, Rafael Laffón, Miguel Hernández, Luis Guarner, Leopoldo Panero, etc. Ejemplos notables hispanoamericanos son *Diálogo del río y el puente,* de Francisco Luis Bernárdez, y *Romance de Tilantongo,* de Carlos Pellicer.

Al lado de la forma en cuartetas, se practica la composición del romance en serie de unidades de dos versos. En *El lagarto está llorando,* de García Lorca, los versos se agrupan en parejas, con definida individualidad sintática de la proposición correspondiente a cada dos versos. Este mismo modo de composición se observa en el romance titulado *Ruta,* de Ginés de Albareda, en gran parte dialogado; en *Cádiz,* de Joaquín Romero Murube, y en *El soldado solitario, Canción de la suerte* y varios otros de José Suárez Carreño.

Varias composiciones de Guillén, como *Alborada* y *Tarde muy clara,* son romances formados por cinco cuartetas en que los versos impares son octosílabos y los pares tetrasílabos, con asonancia en estos últimos. En otras composiciones del mismo autor, dos de las cuartetas son quebradas y tres plenas o viceversa, formando las cinco un conjunto de arquitectura simétrica. Las veinte cuartetas de *Las horas* forman cuatro secciones de esta especie con la misma asonancia. En *Sabor a vida* y *Cerco del presente,* los quebrados son pentasílabos.

Son numerosos los romances con estribillos compuestos por García Lorca, en octosílabos, heptasílabos y hexasílabos. Entre los primeros figura el llamado *Baladilla de los tres ríos,* en el que después de cada cuatro versos alternan los estribillos «Ay, amor, que se fue y no vino», y «Ay, amor, que se fue por el aire». En el de *La sangre derramada,* del *Llanto por la muerte de Sánchez Mejías,* se intercala a intervalos la exclamación «Que no quiero verla». La *Loa del Tajo,* de Antonio Oliver, es un romance octosílabo, interrumpido de cuando en cuando por el estribillo «Pero el Tajo — es un cuchillo templado». Romances octosílabos con principio lírico de versos cortos y con adición de cancioncillas semejantes en el cuerpo y final de la composición son *Las canciones de Peñíscola,* de Carlos Pellicer. El modelo antiguo del romance terminado en serie lírica de seguidillas reaparece en el *Villancico y canción de la divina pobreza,* de Luis Rosales Camacho. García Lorca compuso romancillos en versos breves y fluctuantes con estribillos, de los cuales es ejemplo el *Canto nocturno de los marineros andaluces,* en cuartetas de versos mezclados de cinco, seis, siete y ocho sílabas y con intercalación después de cada estrofa del estribillo: «Ay, muchacha, muchacha, — cuánto barco en el puerto de Málaga». [17]

497. CUARTETA.—De la presencia de la cuarteta en composiciones de elaboración literaria se registran ejemplos como *La casa de los siete pisos,* de José María Pemán, y *Poesía menor,* de César González Ruano. La penetración de ésta estrofa en el romance, convirtiéndolo en serie de cuartetas con asonancias individuales, se manifiesta en *Luna de miel,* de Mauricio Bacarisse, y en *Siesta de la albahaca y el adolescente,* de Joaquín Romero y Murube.

La representación que la solear andaluza ganó en el período anterior continuó con la colección de coplas de esta clase de Jorge Luis Borges; con la poesía *Las alamedas de la Alhambra,* de Luis Guarner, compuesta en soleares, y con *Acuarela marina,* de Manuel Altolaguirre, en la que después de cada copla se repite un estribillo pareado. Al elogio de esta copla por Manuel Machado añadió García Lorca el de su *Poema de la soleá.*

498. SEGUIDILLA.—Ofrecen asimismo las poesías de García Lorca ejemplos abundantes del cultivo de la seguidilla. *Balada de un día de julio* es una serie de seguidillas 7-5-7-5 con una sola asonancia. Dos composiciones llamadas *Ribereñas* están formadas por seguidillas como las indicadas, con un breve estribillo después de cada copla. Constan de seguidillas en serie arromanzada las canciones tradicionales de *Las tres hojitas, Los cuatro muleros* y *Los peregrinitos,* recogidas y reelaboradas por García Lorca. Cuatro seguidillas simples incluyó Guillén en su villancico *Navidad,* con el estribillo «Alegría» a continuación de cada estrofa. Una serie de seguidillas, con estribillo después de cada tres coplas, forma la parte quinta de *Muerte sin fin,* de Pellicer. Entre los

[17] Puede añadirse como variedad del romance con estribillo la poesía *Luna de miel,* de Bacarisse, en cuartetas octosílabas de asonancia independiente a cada una de las cuales sigue un terceto hexasílabo de una serie paralela y complementaria, abcb:ded. *Trópico,* de José Méndez Herrera, en redondillas octosílabas, intercala entre la primera y segunda mitad de cada redondilla un pareado decasílabo dactílico, combinando la poesía en forma paralela, ab:CC:ab.

testimonios más recientes se registra el romancillo en seguidillas, *Nana*, de Luis Rosales Camacho. Es de notar la ausencia de la seguidilla de siete versos. La de tres, 5-7-5, aparece empleada por Joaquín Romero y Murube en *La canción de las trenzas* y en *Coplas de Sevilla en el Guadalquivir*.

Accidentes del verso

499. Estrofa.—El posmodernismo ha reducido aún más que el modernismo el repertorio de la estrofa. En lo que se refiere a los versos mayores de tipo regular, se observa que, aparte del soneto, sólo se han mantenido con relativa firmeza el cuarteto endecasílabo o alejandrino y el terceto de elegía o epístola. De las estrofas octosílabas, las únicas que en cierta medida se han hecho frecuentes han sido la redondilla y la décima. Se ha dado preferencia general a la silva, al romance y al verso suelto. La rima asonante ha dominado sobre la consonante; en algunos casos la asonancia ha sustituido a la consonancia en las redondillas y tercetos y hasta en el soneto. Queda un resto de la tradición de la estrofa en la disposición en grupos uniformes con que el endecasílabo y el alejandrino sueltos suelen aparecer en algunas poesías.

500. Polimetría.—La reducción de tipos de estrofa se refleja en la limitación de la polimetría. El posmodernismo ha cultivado con preferencia el poema breve y uniforme cuando se ha servido del verso regular. Composiciones de mayor extensión en endecasílabos, como la *Fábula de Equis y Zeda*, de Gerardo Diego, y *Sol en la boda, Anillo* y *El infante*, de Guillén, se ajustan también al uso de la estrofa sostenida e invariable.

Sin apenas utilizar los recursos de la rima ni de la estrofa, García Lorca continuó la tradición polimétrica en su *Llanto por la muerte de Sánchez Mejías*, donde las transiciones del verso determinan fuertes contrastes, desde el endecasílabo, entrecortado por la repetición de la hora fatal, al octosílabo, conmovido de recuerdo, y desde éste al alejandrino exaltado de admiración y al combinado desajuste de tiempos del abatimiento final.

Más que en las composiciones líricas, García Lorca empleó en el teatro su sentido del verso en conjuntos de diversos efectos. En

el desarrollo del poema dramático de *Mariana Pineda*, las escenas se suceden entre romances, redondillas y series de heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos que siguen los cambios de tono de las situaciones de la obra. El diálogo en prosa de *Bodas de sangre* es interrumpido en varios momentos por canciones de nana, de boda y de devanadoras, compuestas en su mayor parte en romancillos hexasílabos y en series de breves versos mezclados. En las escenas de mayor tensión lírica el diálogo mismo se transporta al plano del verso.[18]

501. Complementos rítmicos.—Por intuición artística, sin duda, más que por simbolismo intencional, la poesía *Los aires*, de Guillén, breve romancillo heptasílabo, en *Cántico*, 1950, página 462, muestra una íntima correspondencia entre la clara sonoridad de la vocal *a* que aparece uniformemente en los dobles apoyos rítmicos de todos los versos pares, en varios de los impares y en muchas sílabas inacentuadas, «Damas altas, calandrias», «Gracias a la mañana», «Ah, para la mirada», y la sensación de la hora de la mañana serena y transparente que los versos sugieren. Con análoga eficacia evocativa, la tensión de insomnio febril reflejada en *Noche del gran estío, Ibid.*, pág. 184, se condensa en la nota aguda de la *i* que insiste en los pareados octosílabos de la composición: «Que toda la noche brilla — con calentura amarilla, — ay, amarilla, amarilla, — ay, amarilla, amarilla».

En otro orden de efectos la compenetración entre verso y concepto se observa en el proceso creativo que describe el soneto *Hacia el poema*, del mismo autor, *Ibid.*, pág. 263. Los dos cuartetos, en que la idea y el ritmo se enlazan en la vaguedad de un indefinido propósito, están dominados por el lento endecasílabo sáfico; el primer terceto, donde las palabras iluminan su volumen y apresuran su floración, se sirve de la variedad melódica, de movimiento más acelerado; cuando la idea, el sonido y la forma se perfilan y concretan en el segundo terceto, el endecasílabo adopta su firme y seguro tipo trocaico.

Podrían mencionarse numerosos ejemplos del refinado arte

[18] En algunas obras del teatro romántico, se había hecho alternar prosa y verso en escenas distintas. García Lorca dio a la transición desde una forma a otra un sentido más libre y espontáneo, practicándola en los momentos oportunos sin subordinarla a los cambios de escena.

con que García Lorca utilizaba en sus poesías los efectos líricos del ritmo y del color y sonido de las palabras. En la *Canción de jinete*, el último verso de cada estrofa termina evocando con eco de presentimiento el nombre de oscuras resonancias de la ciudad anhelada. La exclamación «A las cinco de la tarde» redobla con ahogo obsesionante en la introducción del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. En otra ocasión es la evocación viva y angustiosa del llanto mismo con la repetición paralela de los versos la que sobrecoge el ánimo:

Pero el llanto es un ángel inmenso,
el llanto es un perro inmenso,
el llanto es un violín inmenso;
las lágrimas amordazan al viento
y no se oye otra cosa que el llanto.

Como muestra este mismo ejemplo, el verso libre emplea como complementos rítmicos recursos de carácter verbal que la versificación ordinaria, asistida por los efectos del metro, de la rima y de la estrofa, utiliza con menos frecuencia. Acaso el más usado entre tales recursos es el que aprovecha el natural fondo rítmico que la enumeración lleva consigo. Enumeraciones de interpretaciones metafóricas de los aspectos de cada elemento constituyen las partes dedicadas al aire, agua, fuego y tierra en el *Poema elemental*, de Pellicer. Una doble enumeración cuyos miembros se subdividen simétricamente en torno al tema simbólico del poema es la *Nocturna rosa*, de Villaurrutia. Análogo efecto de armonía sintáctica resulta del conjunto de grupos sucesivos organizados en regulares proposiciones paralelas, como se observa en *Plenitud*, de Aleixandre. Se hace uso abundante de la reiteración anáforica de un determinado elemento al principio de versos inmediatos o separados a distancias uniformes, según puede verse en numerosos pasajes de *Altazor*, de Huidobro. El enlace eslabonado por represa en cada verso de algún vocablo situado en cualquier lugar del anterior, aparece en *Alegoría pausada*, de Francisco Luis Bernárdez: «Este poema tiene un día dormido entre los brazos. — Este día se vuelve poniente al oeste del pecho».[19]

[19] Amado Alonso trató detenidamente del empleo de la enumeración, el encabalgamiento, la sucesión en cadena y el tema con variaciones como elementos rítmicos de la poesía de Neruda, *Op. cit.*, págs. 71-97. Abundantes observaciones sobre la adecuación del ritmo, de los sonidos y de la sintaxis a la representación poética en los versos de Aleixandre, se hallan en el estudio de Carlos Bousoño sobre este autor, págs. 129 y siguientes.

502. Resumen.—De los cinco metros principales que el modernismo había cultivado, los que han mostrado mayor resistencia han sido el octosílabo y el endecasílabo. Ha descendido notoriamente la representación del alejandrino, y aún en mayor grado la del eneasílabo. El de doce sílabas ha sido casi abandonado.

Con raras excepciones han quedado interrumpidas la imitación de metros y estrofas clásicas y la práctica de los varios tipos de versos compuestos que el modernismo ensayó por inspiración del hexámetro. Ha caído asimismo en desuso el cultivo de los extensos versos dactílicos del período anterior y el de los formados por la repetición en número variable de una determinada unidad rítmica.

Frente a estas restricciones, el verso de siete sílabas y en inmediato lugar el de seis, han refinado su breve y dúctil forma y han elevado su frecuencia.

Aunque reducido en cuanto a la variedad de sus estrofas, se mantiene con firme consistencia el octosílabo, sobre todo bajo la forma del romance, donde de acuerdo con la más antigua tradición de este verso, sus modalidades mixta y dactílica compiten en proporción de frecuencia con la variedad trocaica.

El hecho que se destaca con mayor relieve en la métrica del presente período es el desarrollo alcanzado por la versificación libre, fundada de una parte en la sucesión de apoyos psicosemánticos con amplio margen de fluctuación y de otra en el reforzado empleo de recursos de correlación léxica o gramatical.

Las series libres de medidas inferiores a diez sílabas se identifican de ordinario con la simple mezcla de metros regulares, correspondiendo propiamente, por la natural coordinación de sus proporciones rítmicas, al concepto de versificación semilibre. Se han producido ejemplos de exquisito efecto artístico en este modo de versificación, renovadora del espíritu de viejas canciones y estribillos.

La asonancia ha predominado sobre la consonancia y la silva libre sobre la estrofa organizada. El dominio de la asonancia se ha extendido a veces a estrofas ordinariamente aconsonantadas,

como la redondilla, la décima, el soneto y el terceto. El verso libre ha prescindido en general de la rima y la estrofa.

Dentro de la dificultad de obtener una visión de conjunto de la producción métrica de los últimos años en España y América, parece notarse entre los poetas jóvenes definida inclinación por el cultivo del soneto, del terceto endecasílabo, de la lira, del endecasílabo suelto y de la décima clásica.

Una renovada corriente de interés por la lírica tradicional ha producido abundantes manifestaciones del cosante, del zéjel y del villancico, al lado de los romances, seguidillas y soleares.

El repertorio de metros había venido aumentando gradualmente de un período a otro hasta el gran descenso del posmodernismo: Juglaría, 5; Clerecía, 8; Gaya Ciencia, 10; Renacimiento, 11; Siglo de Oro, 13; Neoclasicismo, 21; Romanticismo, 37; Modernismo, 42; Posmodernismo, 16.

Se han mantenido, frente a la corriente del verso libre, los metros regulares de historia más antigua y arraigada. Es de creer que la renuncia a algunos de los omitidos ha de ser sólo transitoria. La actitud actual sobre el verso libre ofrece indicios expresivos: Guadalupe Amor, en la presentación de sus *Poesías completas*, México, 1951, declara: «En cuanto a la forma, comencé guiándome únicamente por el ritmo y la rima, pero sentí que las formas clásicas se acoplaban a mi modo de sentir ... El soneto, la décima, la lira, el terceto, en lugar de limitar mi expresión, me la facilitan». El mismo sentimiento manifiesta Vicente Gaos en un verso de sus *Sonetos apasionados*, en el que, dirigiéndose a la forma métrica utilizada en su libro, dice: «No me encadenas, me desencadenas». Dato interesante es que el profesor, poeta y crítico Dámaso Alonso, audaz practicante en otro tiempo del verso libre, lo mencione ahora como «forma que no se sabe aún (que yo no sé aún) si amar o aborrecer», en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, 1952, pág. 356. Sin duda el verso libre, tan de acuerdo con antiguas tendencias nacionales, ha de quedar definitivamente naturalizado. Se acentuará probablemente el equilibrio ya iniciado entre la versificación libre y la métrica regular.

RESUMEN DE CONJUNTO

503. Repertorio de versos.—Figuran a continuación, en serie de conjunto por número de sílabas, los versos registrados en los capítulos que preceden. Al final se enumeran los tipos amétricos. En las indicaciones que acompañan a cada ejemplo, el concepto de acento se usa como equivalente a apoyo rítmico, el cual, como es sabido, no necesita corresponder siempre, de manera indispensable, a sílaba prosódicamente acentuada. Los capítulos en que cada verso se encuentra se señalan con las siguientes abreviaturas: Jug.—Juglaría; Cler.—Clerecía; Gaya.—Gaya Ciencia; Ren.—Renacimiento; Sig.—Siglo de Oro; Neo.—Neoclasicismo; Rom.—Romanticismo; Mod.—Modernismo; Pos—Posmodernismo. A la indicación del período se añade la del párrafo correspondiente. Los números en tipo más grueso denotan el lugar en que se halla el análisis especial del verso correspondiente. [1]

1. Bisílabo. Acento en primera; ritmo trocaico; auxiliar en ecos, ovillejos y escalas métricas; independiente en poesías románticas; ejemplo de la Avellaneda, *Noche de insomnio y el alba*. Rom. 351:

Noche
triste
viste
ya
aire,
cielo,
suelo,
mar.

[1] Se registran los metros comprendidos bajo los siguientes conceptos: 1, Versos regulares de uso general. 2, Versos regulares de uso limitado, aunque sólo figuren en una determinada composición. 3, Variedades métricas que, siendo de ordinario componentes de versos polirrítmicos, se destacan con su propio carácter en pasajes uniformes. No se incluyen como versos definidos los que figuran, con mayor o menor extensión, en las variables composiciones amétricas, de cuyos tipos de versificación sólo se dan ejemplos de conjunto.

2. Trisílabo. Acento en segunda: literalmente, anfibráquico; rítmicamente, dactílico; auxiliar en circunstancias semejantes al bisílabo; independiente en poesías neoclásicas, románticas y posmodernistas; ejemplo de Jorge Guillén, *Tras el cohete.* Neo. **272**; Rom. 350; Mod. 438; Pos. 487:

Yo quiero
peligros
extremos,
delirios
en cielos
precisos
y tercos.

3. Tetrasílabo. Acentos en primera y tercera; ritmo trocaico; abundante en coplas caudatas; auxiliar del octosílabo como pie quebrado; independiente en poesías neoclásicas y románticas. Ejemplo de Espronceda, *Canción del pirata.* Cler. **47**; Gaya. 89; Neo. 271; Rom. 349; Mod. 437:

Veinte presas
hemos hecho
a despecho
del inglés,
y han rendido
sus pendones
cien naciones
a mis pies.

4. Pentasílabo trocaico. Acentos en segunda y cuarta; alterna con el dactílico como auxiliar del endecasílabo; uniforme en algunos pasajes. Ejemplo anónimo, *Endecha de Guillén Peraza.* Gaya. 88:

o óo óo
Llorad las damas,
si Dios os vala,
Guillén Peraza
murió en La Palma,
la flor marchita
de la su cara.

5. Pentasílabo dactílico. Acentos en primera y cuarta; forma propia del adónico; auxiliar del endecasílabo en la estrofa sáfica y en otros casos; independiente en el neoclasicismo. Ejemplo de L. Fernández Moratín, *Los padres del Limbo.* Ren. 142; Neo. **270**; Rom. 348:

óoo óo
Ven, prometido
jefe temido,
ven y triunfante
lleva adelante
paz y victoria.

6. Pentasílabo polirrítmico. Combina las variedades dactílica y trocaica; más frecuente que estas variedades separadas. Ejemplo de Espronceda, *El estudiante de Salamanca.* Gaya. 88; Ren. 142; Sig. 209; Neo. **270**; Rom. 348; Mod. 436; Pos. 486:

Música triste,
lánguida y vaga,
que a par lastima
y el alma halaga;
dulce armonía
que inspira al pecho
melancolía.

7. Hexasílabo trocaico. Acentos en las sílabas impares; variante del hexasílabo polirrítmico, menos frecuente que la dactílica; ocurre en pasajes uniformes. Ejemplo de Arriaza, *La ausencia.* Jug. **29**; Gaya. 85; Neo. 269:

óo óo óo
Ya se acerca el día
de volverte a ver,
luz de mi alegría,
flor de mi querer.

8. Hexasílabo dactílico. Acentos en segunda y quinta; variedad predominante en el polirrítmico; independiente en poesías neoclásicas, románticas y modernistas. Ejemplo de Lista, *Domini est terra.* Jug. **29**; Gaya. 85; Ren. 141; Neo. 269; Rom. 347; Mod. 435; Pos. 485:

o óoo óo
  Dominio es la tierra
del Dios soberano;
fundóle su mano
sobre ondas del mar,
y el orbe que encierra
naciones sin cuento
su rayo violento
aprende a temblar.

9. Hexasílabo polirrítmico. Combina las variedades trocaica y dactílica; más frecuente que éstas como formas separadas. Ejemplo de Meléndez Valdés, *Rosana en los fuegos.* Jug. **29**; Gaya. 85; Ren. 141; Sig. 208; Neo. 269; Rom. 347; Mod. 435; Pos. 485:

  Linda zagaleja
de cuerpo gentil,
muérome de amores
desde que te vi.
  Tu talle, tu aseo,
tu gala y donaire,
tus dones no tienen
igual en el valle.

10. Heptasílabo trocaico. Acentos en las sílabas pares; variedad principal del polirrítmico; independiente en poesías románticas. Ejemplo de Zorrilla, *La azucena silvestre.* Cler. **46**; Gaya. 84; Ren. 140; Neo. 267; Rom. 345; Mod. 434; Pos. 484:

o óo óo óo
  Quedóse el penitente
al borde de la roca,
sentado, sin aliento,
sin voz ni voluntad,
sumido en la amargura,
y por su mente loca
rodaban las ideas
en ronca tempestad.

11. Heptasílabo dactílico. Acentos en tercera y sexta; variedad frecuente del polirrítmico; aparece en pasajes uniformes. Ejemplo de Jorge Guillén, *Salvación de la primavera.* Cler. **46**; Neo. 267; Pos. 484:

oo ó oo óo
  Ajustada a la sola
desnudez de tu cuerpo,
entre el aire y la luz
eres puro elemento.

12. Heptasílabo mixto. Acentos en primera, cuarta y sexta; variedad del polirrítmico; uniforme en algunos pasajes. Ejemplo de Salvador Rueda, *Qué viejecita eres.* Mod. 434:

óoo óo óo
  Madre del alma mía,
qué viejecita eres,
ya los ochenta años
pesan sobre tus sienes.

13. Heptasílabo polirrítmico. Combinación de las variedades trocaica, dactílica y mixta; más frecuente que las variedades separadas. Ejemplo de Meléndez Valdés, *La nieve.* Cler. **46**; Gaya. 84; Ren. 140; Sig. 205; Neo. 267; Rom. 346; Mod. 434; Pos. 484:

  Dame, Dorila, el vaso
lleno de dulce vino,
que sólo en ver la nieve
temblando estoy de frío.
Ella en sueltos vellones,
por el aire tranquilo,
desciende y cubre el suelo
de cándidos armiños.

14. Octosílabo trocaico. Acento en las sílabas impares; variedad del polirrítmico; independiente en poesías neoclásicas, románticas y modernistas. Ejemplo de L. Fernández Moratín, *Los padres del Limbo.* Jug. **26**; Neo. 251; Rom. 316; Mod. 392:

óo óo óo óo
Virgen madre, casta esposa,
sola tú la venturosa,
la escogida sola fuiste
que en tu seno recibiste
el tesoro celestial.

15. Octosílabo dactílico. Acentos en primera, cuarta y séptima; variedad del polirrítmico; ocurre en pasajes uniformes. Ejemplo de Zorrilla, *Príncipe y rey*. Jug. **26**; Rom. 317:

óoo óoo óo
Es un estrecho camino
do entre la arena menuda
brota a pedazos un césped
que el caminar dificulta,
y por entrambos sus lindes
mecen sus ásperas puntas
zarzas que guardan con ellas
frutos que nunca maduran.

16. Octosílabo mixto a). Acentos en segunda, cuarta y séptima; variedad del polirrítmico; se halla en pasajes uniformes. Ejemplo del Duque de Rivas, *Romance de don Álvaro de Luna*. Jug. **26**; Rom. 317:

o óo óoo óo
Se acerca gran cabalgada
y vese claro y distinto
que Diego Estúñiga el joven
es de ella jefe y caudillo.

17. Octosílabo mixto b). Acentos en segunda, quinta y séptima; variedad del polirrítmico; aparece en pasajes uniformes. Ejemplo de Zorrilla, *A buen juez mejor testigo*. Jug. **26**; Rom. 317:

o óoo óo óo
Calzadas espuelas de oro,
valona de encaje blanca,
bigote a la borgoñona,
melena desmelenada.

18. Octosílabo polirrítmico. Combina las variedades anteriores; forma ordinaria del metro octosílabo. Ejemplo, *Romance de Abenámar*. Jug. **26**; Cler. 41; Gaya. 79; Ren. 121; Sig. 195; Neo. 251; Rom. 317; Mod. 393; Pos. 475:

Abenámar, Abenámar,
moro de la morería,
el día que tú naciste
grandes señales había.

19. Eneasílabo trocaico. Acentos en cuarta, sexta y octava; variedad incluida en el polirrítmico. Independiente desde el período neoclásico. Ejemplo de Rubén Darío, *El clavicordio de la abuela*. Gaya. 83; Neo. **263**; Rom. 341; Mod. 408:

ooo óo óo óo
En el castillo, fresca, linda,
la marquesita Rosalinda,
mientras la blanda brisa vuela,
con su pequeña mano blanca
una pavana grave arranca
al clavicordio de la abuela.

20. Eneasílabo dactílico. Acentos en segunda, quinta y octava; componente del polirrítmico; independiente desde el neoclasicismo. Ejemplo de Espronceda, *El estudiante de Salamanca*. Gaya. 83; Neo. **264**; Rom. 342; Mod. 409:

o óoo óoo óo
Y luego el estrépito crece
confuso y mezclado en un son
que ronco en las bóvedas hondas
tronando furioso zumbó.

21. Eneasílabo mixto a). Acentos en tercera, quinta y octava; componente del polirrítmico; independiente en el neoclasicismo y modernismo. Ejemplo de González Prada, *Vivir y morir*. Gaya. 83; Sig. **204**; Neo. 265; Mod. 410:

oo óo óoo óo

Humo y nada el soplo del ser;
mueren hombre, pájaro y flor;
corre a mar de olvido el amor;
huye a breve tumba el placer.

22. Eneasílabo mixto b). Acentos en tercera, sexta y octava; variedad del polirrítmico; independiente en poesías neoclásicas y modernistas. Ejemplo de Alfonso Reyes, *Las hijas del rey de Amor*. Gaya. 83; Neo. **265**; Mod. 410:

oo óoo óo óo

En la más diminuta isla,
donde nadie la descubrió,
habitada por bellas formas
diminutas que nadie vio.

23. Eneasílabo mixto c). Acentos en segunda, sexta y octava; variedad del polirrítmico; independiente en poesías románticas. Ejemplo de Gumersindo Laverde, *Madrigal*. Gaya. 83; Rom. **343**:

o óooo óo óo

¿No ves en la estación de amores,
pintada mariposa breve,
que al soplo de las auras leve,
rondando las gentiles flores
Leda se mueve?

24. Eneasílabo polirrítmico. Combina las variedades indicadas; predominante en la lírica antigua y en la poesía modernista. Ejemplo de Rubén Darío, *Canción de otoño en primavera*. Cler. 45; Gaya. 83; Ren. 139; Sig. 204; Neo. **266**; Rom. 344; Mod. 411; Pos. 483:

Juventud, divino tesoro,
ya te vas para no volver,
cuando quiero llorar no lloro
y a veces lloro sin querer.

25. Decasílabo trocaico simple. Acentos en las sílabas impa-

res. Vacilante en el *Conde Lucanor*. Ensayado principalmente en poesías románticas y modernistas. Ejemplo de González Prada, *Ternarios*. Gaya. 44; Rom. 388; Mod. **432**:

óo óo óo óo óo

Manos que sus manos estrechasteis,
ojos que en sus ojos os mirasteis,
labios que en sus labios suspirasteis.

26. Decasílabo trocaico compuesto. Consta de dos pentasílabos trocaicos; acentos en segunda y cuarta de cada hemistiquio; variedad del polirrítmico correspondiente. Ejemplo de Rubén Darío, *Rima IV*. Rom. **340**; Mod. 433:

o óo óo : o óo óo

Allá en la playa quedó la niña.
Arriba el ancla; se va el vapor...
Vistió de negro la niña hermosa.
Las despedidas tan tristes son.

27. Decasílabo dactílico simple. Acentos en tercera, sexta y novena; frecuente en canciones antiguas en compañía de los de nueve y doce sílabas; independiente desde el siglo XVII; abundante en los períodos posteriores. Ejemplo de Gabriela Mistral, *Nocturno de los tejedores viejos*. Sig 201; Neo. **261**; Rom. 337; Mod. 431; Pos. 482:

oo óoo óoo óo

Se acabaron los días divinos
de la danza delante del mar
y pasaron las siestas del viento
con aroma de polen y sal.

28. Decasílabo dactílico compuesto. Consta de dos pentasílabos dactílicos; acentos en primera y cuarta de cada hemistiquio; se halla en pasajes uniformes del decasílabo polirrítmico compuesto. Ejemplo de Bécquer, *Rima XI*. Gaya. 82; Sig. 202; Neo. 262; Rom. **340**:

óoo óo : óoo óo
Yo soy ardiente, yo soy morena,
yo soy el símbolo de la pasión;
de ansia de goces mi alma está llena.
¿A mí me buscas? —No es a ti, no.

29. Decasílabo dactílico esdrújulo. Acentos en primera, sexta y novena; se forma sobre el dactílico simple con vocablo inicial trisílabo esdrújulo; usado en estribillos antiguos y en poesías del Siglo de Oro y del modernismo. Ejemplo de Sor Juana Inés de la Cruz, *Loa de la Condesa de Paredes.* Sig. **201**; Mod. 431:

óoo óo óoo óo
Lámina sirva el cielo el retrato,
Lísida, de tu angélica forma;
cálamos forme el sol de sus luces
sílabas las estrellas compongan.

30. Decasílabo mixto. Acentos en segunda, sexta y novena; tiene precedentes entre los versos de don Juan Manuel; es ensayado de nuevo en el período romántico. Ejemplo de Sinibaldo de Mas. Cler. 44; Rom. **339**:

o óooo óoo óo
Destruye una tormenta la calma,
al sol roba la noche su brillo
y pierde con el fuego de julio
sus rosas rubicundo el abril.

31. Decasílabo compuesto polirrítmico. Combina las variedades compuestas dactílica y trocaica; iniciado en el siglo XV; frecuente desde el neoclasicismo. Ejemplo de Rubén Darío, *Los cisnes.* Gaya. **82**; Sig. 202; Rom. 340; Mod. 433; Pos. 482:

De orgullo olímpico sois el resumen,
oh, blancas urnas de la armonía.
Ebúrneas joyas que anima un numen
con su celeste melancolía.

32. Endecasílabo enfático. Acentos en primera, sexta y décima; componente menor del endecasílabo polirrítmico; se halla en pasajes uniformes. Ejemplo de Juan Ramón Jiménez, *Sonetos espirituales.* Ren. **104**; Mod. 376:

óoo oo óo oo óo
Eres la primavera verdadera,
rosa de los caminos interiores,
brisa de los secretos corredores,
lumbre de la recóndita ladera.

33. Endecasílabo heroico. Acentos en segunda, sexta y décima; variedad comprendida en el tipo polirrítmico; frecuente en pasajes uniformes. Ejemplo de Garcilaso, *Égloga tercera.* Ren. 104:

o óo oo óo oo óo
Aquella voluntad honesta y pura,
ilustre y hermosísima María,
que en mí de celebrar tu hermosura,
tu ingenio y tu valor estar solía.

34. Endecasílabo melódico. Acentos en tercera, sexta y décima; variedad del polirrítmico; frecuente en pasajes uniformes. Ejemplos de Guillermo Valencia, *Las cigüeñas blancas,* Ren. **104**; Mod. 376:

oo ó oo óo oo óo
Y en reposo silente sobre el ara,
con su pico de púrpura encendida,
tenue lámpara finge de Carrara
sobre vivos colores sostenida.

35. Endecasílabo sáfico. Acentos en cuarta, octava y décima o en cuarta, sexta y décima; variante del polirrítmico; independiente en la estrofa sáfica. Ejemplo de Esteban Manuel de Villegas, *Al Céfiro.* Ren. **104**; Sig. 172; Neo. 238; Rom. 301; Mod. 374:

ooo ó o oo óo óo
Dulce vecino de la verde selva,
huésped eterno del abril florido,
vital aliento de la madre Venus,
céfiro blando.

36. Endecasílabo dactílico. Acentos en cuarta, séptima y décima; variedad ocasional en el endecasílabo renacentista; presente entre los elementos formales del arte mayor; independiente desde el siglo XVII. Ejemplo de Rubén Darío, *Pórtico*. Gaya. 55; Ren. **106**; Sig. 171; Neo. 237; Rom. 300; Mod. 373; Pos. 467:

ooo óoo óoo óo
Libre la frente que el casco rehúsa,
casi desnuda en la gloria del día,
alza su tirso de rosas la musa
bajo el gran sol de la eterna Harmonía.

37. Endecasílabo galaico antiguo. Acentos en quinta y décima; equivale a la suma de un hexasílabo y un pentasílabo, ambos polirrítmicos; usado por Rubén Darío en *Balada en loor de Valle-Inclán*. Mod. 376:

Cosas misteriosas, trágicas, raras,
de cuentos oscuros de los antaños,
de amores terribles, crímenes, daños,
como entre vapores de solfataras.

38. Endecasílabo a la francesa. Acento en cuarta sobre palabra aguda, y otro acento en sexta u octava, además del de la décima. Ensayado en los períodos neoclásicos y modernista. Ejemplo de Lista, *El retrato*. Neo. **238**; Mod. 376:

No, no das tú consuelo a mi quebranto,
muda ilusión, ni al largo padecer;
y al recordar mi rápido placer,
copia cruel, me arrancas largo llanto.

39. Endecasílabo polirrítmico. Combina las variedades enfática, heroica, melódica y sáfica; forma regular del endecasílabo ordinario. Ejemplo de Lope de Vega, *El pajarillo*. Cler. 43; Gaya. 81; Ren. **105**; Sig. 175; Neo. 241; Rom. 303; Mod. 376; Pos. 469:

Daba sustento a un pajarillo un día
Lucinda, y por los hierros del portillo
fuésele de la jaula el pajarillo
al libre viento en que vivir solía.

40. Dodecasílabo trocaico. Consta de dos hexasílabos trocaicos; acentos en las sílabas impares; variedad comprendida en el dodecasílabo polirrítmico; independiente en composiciones románticas y modernistas. Ejemplo de Salvador Rueda, *Las arañas y las estrellas*. Rom. 332; Mod. **402**:

óo óo óo : óo óo óo
Sus curvados dedos al mover ligeras,
como leves armas de traidores filos,
tejen las arañas cual las hilanderas
sus hamacas tenues de irisados hilos.

41. Dodecasílabo dactílico. Suma de dos hexasílabos dactílicos; acentos en segunda y quinta de cada hemistiquio; elemento principal del verso de arte mayor; independiente en la poesía romántica y modernista. Ejemplo de Amado Nervo, *El metro de doce*. Gaya. 55; Neo. 258; Rom. 331; Mod. **401**:

o óoo óo : o óoo óo
El metro de doce son cuatro donceles,
donceles latinos de rítmica tropa;
son cuatro hijosdalgo con cuatro corceles;
el metro de doce galopa, galopa.

42. Dodecasílabo polirrítmico. Combina las variedades trocaica y dactílica; frecuente desde el período neoclásico. Ejemplo de Espronceda, *El estudiante de Salamanca*. Gaya. 55; Neo. 259; Rom. **333**; Mod. 403; Pos. 481:

Las luces, la hora, la noche, profundo
infernal arcano parece encubrir,
cuando en hondo sueño yace muerto el mundo,
cuando todo anuncia que habrá de morir.

43. Dodecasílabo ternario. Consta de tres tetrasílabos; acentos en tercera, séptima y undécima; ritmo trocaico; registrado desde el período neoclásico; frecuente en el modernismo. Ejemplo de Salvador Rueda, *La torre de las rimas*. Neo. **260**; Rom. 334; Mod. 404:

ooóo ooóo ooóo

Como raya onduladora de una anguila
que se tuerce y se destuerce en su girar,
es el verso luminoso que encandila
y el espíritu en su llama hace temblar.

44. Dodecasílabo de 8-4. Primer hemistiquio, polirrítmico; segundo, trocaico; usado en el siglo XV, según testimonio de Nebrija. Gaya. 80:

Pues tantos son los que siguen la passión
y sentimiento penado por amores,
a todos los namorados trobadores
presentando les demando tal quistión.

45. Dodecasílabo de 7-5. Ensayado en el siglo XVII; desarrollado en los períodos romántico y modernista. Ejemplo de Rubén Darío, *Elogio de la seguidilla.* Sig. 200; Rom. **335**; Mod. 405:

Metro mágico y rico que al alma expresas
llameantes alegrías, penas arcanas,
desde en los suaves labios de las princesas
hasta en las bocas rojas de las gitanas.

46. Dodecasílabo de 5-7. Ensayado brevemente en el romanticismo; con más extensión, en el modernismo; el primer hemistiquio, generalmente dactílico; el segundo, trocaico. Ejemplo de Santos Chocano, *Momia incaica.* Rom. 336; Mod. **406**:

Guerrero fuiste con que Yupanqui un día
hacia el Arauco sin descansar marchó,
y con tu lanza, con tu broquel de cuero,
entraste en filas, del tamboril al son.

47. Tridecasílabo dactílico. Acentos en tercera, sexta, novena y duodécima; usado en poesías románticas y modernistas. Ejemplo de la Avellaneda, *Noche de insomnio y el alba.* Rom. **330**; Mod. 427:

oo óoo óoo óoo óo

Yo palpito tu gloria mirando sublime,
noble autor de los vivos y varios colores.
Te saludo si puro matizas las flores,
te saludo si esmaltas fulgente la mar.

48. Tridecasílabo compuesto de 7-6. Corresponde al ritmo de la seguidilla antigua; ensayado por Góngora; repetido en el modernismo. Ejemplo de Alfredo Gómez Jaime, *Manos.* Sig. 200; Mod. **429**:

Hay manos alevosas que de sus retiros
se apartan en la noche como los vampiros
que hieren en la sombra con velo sutil.
Las garras del salvaje con furia que espanta
oprimen del vencido la débil garganta
cual pliega sus anillos potente reptil.

49. Tridecasílabo compuesto de 6-7. Primer hemistiquio dactílico, con acentos en segunda y quinta; segundo, trocaico, con acentos en segunda y sexta. Ejemplo de González Prada, *Ritmos sin rima.* Mod. 429:

o óoo óo : o óo óo óo

¿Sus dioses? El miedo, las sombras y la muerte.
¿Sus odios? El arte, la vida y el placer.
La jónica gracia maldice de los hombres
y cubre al Eurotas el limo del Jordán.

50. Tridecasílabo ternario. Consta de tres núcleos tetrasílabos más la sílaba débil final; acentos en cuarta, octava y duodécima; equivale a un eneasílabo trocaico prolongado. Ejemplo de González Martínez, *La canción de la vida.* Mod. **428**; Pos. 480:

ooo óo oo óo oo óo

En el jardín hay un olor de primavera,
himnos de zumbos en el viejo colmenar...
Ven a fundirte en las plegarias del paisaje
y en los milagros de la luz crepuscular.

51. Alejandrino trocaico. Consta de dos hemistiquios heptasí-

labos trocaicos; acentos en segunda, cuarta y sexta de cada hemistiquio; variedad comprendida en el alejandrino polirrítmico; independiente en poesías del siglo XVI y posteriores, especialmente en el romanticismo. Ejemplo de Zorrilla, *La leyenda de Al-Hamar*. Cler. **34**; Ren. 137; Sig. 198; Neo. 255; Rom. 326; Mod. 395:

o óo óo óo : o óo óo óo

Lanzóse el fiero bruto con ímpetu salvaje,
ganando a saltos locos la tierra desigual,
salvando de los brezos el áspero ramaje
a riesgo de la vida de su jinete real.

52. Alejandrino dactílico. Suma de dos heptasílabos dactílicos; acentos en tercera y quinta de cada hemistiquio; variedad del alejandrino polirrítmico; independiente desde el romanticismo. Ejemplo de Rubén Darío, *Sonatina*. Cler. **34**; Rom. 327; Mod. 396; Pos. 478:

oo ó oo óo : oo ó oo óo

La princesa está triste. ¿Qué tendrá la princesa?
Los suspiros se escapan de su boca de fresa
que ha perdido la risa, que ha perdido el color.

53. Alejandrino mixto. Suma de dos heptasílabos con acentos en primera y sexta de cada hemistiquio. Ocurre como componente del alejandrino polirrítmico. Ejemplos de E. González Martínez correspondientes a *Luna materna, Bajo el huerto solemne, Iba por el camino* y *Doux pays*. Cler. **34**; Mod. 397:

óoo oo óo : óoo oo óo

Ráfaga repentina... Pálida e ilusoria.
Pájaro esquivo y noble, ave que eres la mía.
Crea, mas con tu sangre. Marca tu huella honda.
Sueño con una vida bella como un paisaje.

54. Alejandrino ternario. Es el mismo tridecasílabo ternario, número 50, mezclado entre las variedades binarias del alejandrino y acomodado a éstas mediante el encabalgamiento de los hemistiquios. Ejemplo de Rubén Darío, *Nocturno*. Mod. 398 (segundo verso):

Esperanza olorosa a hierbas frescas, trino
del ruiseñor prima'veral y matinal,
azucena tronchada por un cruel destino,
rebusca de la dicha, persecución del mal.

55. Alejandrino a la francesa. Primer hemistiquio con terminación aguda o con sinalefa o encabalgamiento respecto al segundo. Ensayado en repetidas ocasiones desde el siglo XVIII. Ejemplo de Iriarte, *La campana y el esquilón*. Neo. **256**; Rom. 329; Mod. 399:

En cierta catedral una campana había
que sólo se tocaba algún solemne día;
con el más grave son y sonoro compás
cuatro golpes o tres solía dar no más.

56. Alejandrino polirrítmico. Combinación de los distintos tipos indicados; forma predominante en la cuaderna vía, modernismo y posmodernismo. Ejemplo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*. Cler. **34**; Sig. 198; Neo. 254; Rom. 328; Mod. 397; Pos. 478:

Daban olor sobeio las flores bien olientes,
refrescaban en omne las caras e las mientes,
manaban cada canto fuentes claras corrientes,
en verano bien frías, en ivierno calientes.

57. Tetradecasílabo trocaico. Suma de siete cláusulas trocaicas, divisibles en un hemistiquio hexasílabo y otro octosílabo. Ejemplo de González Prada, *La brisa*. Mod. 426:

óo óo óo : óo óo óo óo

Soplo de los mares, mensajera del verano,
tienes la dulzura de la miel y de los besos;
tú con la invencible seducción de lo escondido
vienes de parajes ignorados por el hombre.

58. Tetradecasílabo dactílico. Acentos en primera, cuarta, séptima, décima y decimacuarta. Admite cesura después de la quinta. Ejemplo de la Avellaneda, *Soledad del alma*. Rom. **324**; Mod. 423; Pos. 479:

Sale la aurora risueña de flores vestida,
dándole al cielo y al campo variado color;
todo se anima sintiendo brotar nueva vida,
cantan las aves, y el aura suspira de amor.

59. Pentadecasílabo dactílico. Acentos en segunda, quinta, octava, undécima y decimacuarta. Tratado en poesías románticas y modernistas. Ejemplo de la Avellaneda, *Noche de insomnio y el alba*. Rom. **324**; Mod. 423:

o óoo óoo óoo óoo óo
Qué horrible me fuera brillando tu fuego fecundo
cerrar estos ojos que nunca se cansan de verte,
en tanto que ardiente brotase la vida en el mundo,
cuajada sintiendo la sangre por miedo de muerte.

60. Pentadecasílabo compuesto a). Consta de un hexasílabo y un eneasílabo, ambos polirrítmicos. Ejemplo de Amado Nervo, *A Verlaine*. Mod. 424:

Padre viejo y triste, rey de las divinas canciones,
son en mi camino focos de una luz enigmática
tus pupilas mustias, vagas de pensar abstracciones,
y el límpido y noble marfil de tu «testa socrática.»

61. Pentadecasílabo compuesto b). Consiste en un hemistiquio heptasílabo y otro octosílabo, ambos trocaicos; ensayado en los períodos romántico y modernista. Ejemplo de González Prada, *Ossiánica*. Rom. 325; Mod. **424**:

o óo oo óo : oo óo oo óo
¿En dónde los valientes que lucharon y vencieron?
No blanden las espadas, no aperciben los escudos;
inmóviles reposan en el lecho de la muerte.

62. Pentadecasílabo ternario. Suma de tres pentasílabos polirrítmicos; usado por varios poetas modernistas. Ejemplo de E. González Martínez, *Soñé en un verso*. Mod. 424:

Soñé en un verso vibrante y prócer, almo y sonoro,
diáfano y vasto como los mares que agita el viento,
y en cuyas calmas, si duerme dócil, el firmamento
refleja estrellas, lívidas lunas, soles de oro.

63. Hexadecasílabo trocaico compuesto. Consta de dos hemistiquios octosílabos con acentos en las sílabas impares. Muy cultivado por el modernismo. Ejemplo de Rubén Darío, *Año Nuevo*. Mod. 422:

oo óo oo óo : oo óo oo óo
A las doce de la noche, por las puertas de la gloria,
y al fulgor de perla y oro de una luz extraterrestre,
sale en hombros de cuatro ángeles y en su silla gestatoria,
San Silvestre.

64. Hexadecasílabo dactílico simple. Acentos en tercera, sexta, novena, duodécima y decimaquinta; practicado en los períodos romántico y modernista. Ejemplo de la Avellaneda, *Noche de insomnio y el alba*. Rom. **322**; Mod. 421:

Y encendida mi mente, inspirada con férvido acento,
al compás de la lira sonora, tus dignos loores
lanzará fatigando las alas del rápido viento
a doquiera que lleguen triunfantes tus sacros fulgores.

65. Hexadecasílabo dactílico compuesto. Formado por dos hemistiquios octosílabos, con acentos en primera, cuarta y séptima de cada hemistiquio. Ejemplo de Alfonso Reyes, *En la tumba de Juárez*. Mod. 422:

óoo óoo óo : óoo óoo óo
Manes del héroe cantado, sombra solemne y austera,
hoy que de todos los vientos llegan los hombres en coro,
echan la sal en el fuego y al derramar la patera
rezan el texto sagrado de gratitud, y el tesoro
de sus ofrendas esparcen entre licores y mieles...

66. Hexadecasílabo polirrítmico. Suma de dos hemistiquios en que se combinan las distintas variedades del octosílabo; seme-

jante al antiguo pie de romance. Ejemplo de Antonio Machado, *Orillas del Duero*. Rom. 323; Mod. **422**; Pos. 477:

Se ha asomado una cigüeña a lo alto del campanario.
Girando en torno a la torre y al caserón solitario,
ya las golondrinas chillan. Pasaron del blanco invierno
de nevascas y ventiscas los crudos soplos de infierno.

67. Heptadecasílabo dactílico. Acentos en primera, cuarta, séptima, décima, decimatercera y decimasexta; suma de cinco cláusulas dactílicas más la final. Ejemplo de Salvador Rueda, *Los bárbaros en Roma*. Mod. 419:

óoo óoo óoo óoo óoo óo
Viene el turbión de corceles corriendo con ímpetus hondos,
como banderas las trágicas crines en giro violento,
como el zumbar de las trompas de guerra los cascos redondos,
como espirales de lumbre los largos relinchos al viento.

68. Heptadecasílabo compuesto a). Consta de un hemistiquio heptasílabo trocaico y otro decasílabo dactílico. El primero admite terminación llana, aguda o esdrújula. Usado en los períodos romántico y modernista. Ejemplo de Rubén Darío, *Venus*, soneto. Rom. **321**; Mod. 420:

o óo oo óo : oo óoo óoo óo
En la tranquila noche mis nostalgias amargas sufría;
en busca de quietud bajé al fresco y callado jardín;
en el oscuro cielo Venus bella temblando lucía
como incrustado en ébano un dorado y divino jazmín.

69. Heptadecasílabo compuesto b). Suma de un heptasílabo y dos pentasílabos, uno y otros polirrítmicos. Ejemplo de Amado Nervo, *Antífona*. Mod. 420:

Oh, Señor, yo en tu Cristo busqué un esposo que me quisiera,
le ofrendé mis quince años, mi sexo núbil; violó mi boca,
y por él ha quedado mi faz de nácar como la cera,
mostrando palideces de viejo cirio bajo mi toca.

70. Octodecasílabo dactílico. Acentos en segunda, quinta, tava, undécima, decimacuarta y decimaséptima; suma de sílaba en anacrusis y cinco cláusulas dactílicas más la final; ec valente a tres hexasílabos dactílicos. Ejemplo de Salvador Ru *La tronada*. Mod. 418:

o óoo óoo óoo óoo óoo óo
El nido amoroso de granzas y plumas del árbol colgado,
deshecho se mira del viento al empuje y al suelo lanzado;
las hojas que fueron vestido oscilante del ramo pomposo,
perdidas se alejan en giros revueltos del mar proceloso.

71. Octodecasílabo compuesto a). Consta de dos hemistiqu eneasílabos trocaicos, con acentos en cuarta y octava de cada mistiquio. Ejemplo de Rosalía de Castro, *En las orillas del S* Rom. 320; Mod. **418**:

ooo óo oo óo : ooo óo oo óo
Su ciega y loca fantasía corrió arrastrada por el vértigo,
tal como arrastra las arenas el huracán por el desierto;
y cual halcón que cae herido en la laguna pestilente
cayó en el cieno de la vida, rotas las alas para siempre.

72. Verso de veinte sílabas. Suma de dos hemistiquios deca labos dactílicos; acentos en tercera, sexta y novena de cada mistiquio. Ejemplo de Salvador Díaz Mirón, *Gris de perla*, son Mod. 417:

oo óoo óoo óo : oo óoo óoo óo
Siempre aguijo el ingenio a la lírica y él en vano al misterio
a buscar a la flor del deseo vaso digno del puro ideal. [aso
Quién hiciera una trova tan bella que al espíritu fuese
[aron
un ungüento de suaves caricias con suspiros de luz musical.

73. Verso de veintidós sílabas. Consta de un hemistiquio en sílabo trocaico con acentos en cuarta y octava y de un tride sílabo ternario o acentuado en cuarta, octava y duodécima. Eje plo de Francisco Luis Bernárdez, *La ciudad sin Laura*. Pos. 47

ooo óo oo óo : ooo óo oo óo oo óo

En la ciudad callada y sola mi voz despierta una profunda
[resonancia.
Mientras la noche va creciendo pronuncio un nombre y este nom-
[bre me acompaña.
La soledad es poderosa, pero sucumbe ante mi voz enamorada.

VERSOS AMÉTRICOS

74. Amétrico trocaico. Se funda en la libre repetición en cada verso del núcleo tetrasílabo, ooóo, a veces reducido al bisílabo, óo. Ejemplo de José Asunción Silva, *Nocturno*. Mod. 440:

Una noche,
una noche toda llena de murmullos, de perfumes y de músicas de
una noche [alas;
en que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fan-
por la senda florecida que atraviesa la llanura [tásticas,
caminabas.

75. Amétrico dactílico a). Tiene por base la cláusula prosódica anfibráquica, la cual adquiere ritmo dactílico en la variable serie de cada verso. Ejemplo de Rubén Darío, *Marcha triunfal*. Mod. **441**; Pos. 489:

Ya viene el cortejo.
Ya viene el cortejo. Ya se oyen los claros clarines.
La espada se anuncia con vivo reflejo.
Ya viene, oro y hierro, el cortejo de los paladines.

76. Amétrico dactílico b). Su base prosódica es la cláusula anapéstica, transformada en dactílica en la sucesión del verso. Ejemplo de José Santos Chocano, *Sol y sombra*. Mod. 441:

Trepidaron las gradas del circo;
puesta en pie la fanática turba clamaba a una voz;
y en un signo de gracia,
de divina expresión,
un clavel arrojado por dedos de rosa
en el céntrico punto del circo cayó.

77. Base de pentasílabo polimétrico. Consiste en la repetición en número variable de la unidad pentasílaba en sus dos variedades trocaica y dactílica. Ejemplo de José Santos Chocano, *De viaje*. Mod. 441:

Ave de paso,
fugaz viajera desconocida;
fue sólo un sueño, sólo un capricho, sólo un acaso;
duró un instante de los que duran toda una vida.

78. Verso épico juglaresco. Series monorrimas de versos compuestos, cuyos hemistiquios, de variable extensión, constan predominantemente de siete u ocho sílabas. Ejemplo del *Cantar de Mio Cid*. Jug. 16:

La oración fecha, la misa acabada la han;
salieron de la eglesia, ya quieren cabalgar.
El Cid a doña Ximena íbala abraçar;
doña Ximena al Cid la manol' va a besar,
llorando de los ojos, que non sabe que se far.

79. Verso lírico juglaresco. Pareados de versos de medida fluctuante, con predominio de los de siete, ocho y nueve sílabas; forma común de los debates y poemas líricos de juglaría. Ejemplo de *Razón de amor*. Jug. 18:

Qui triste tiene su coraçón
benga oyr esta razón.
Odrá razón acabada,
feyta de amor e bien rimada.
Un escolar la rimó
que siempre dueñas amó.

80. Pie de romance. Verso compuesto de dos hemistiquios generalmente octosílabos, con fluctuación menor que la del verso épico; usado en los romances antiguos. Ejemplo del *Romance del Palmero*. Jug. 25:

No se humilla a Oliveros, no se humilla a don Roldán,
porque un sobrino que tienen en poder de moros está,
y pudiéndolo hacer no le van a rescatar.

Desque aquesto vio Oliveros, desque aquesto vio Roldán,
sacan ambos las espadas, para el palmero se van.
El palmero con su bordón su cuerpo va a mamparar.

81. Verso de arte mayor. Consta de dos hemistiquios que tienen por base el pentasílabo dactílico, al cual se le antepone con predominante frecuencia una sílaba débil y a veces dos. Ejemplo de Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna.* Cler. 42; Gaya. **54**; Ren. 138; Sig. 199; Neo. 237; Mod. 430:

Entrando tras él por el agua decían:
—Magnífico conde ¿y cómo nos dexas?
Nuestras finales y últimas quexas
en tu presencia favor nos serían.

82. Verso semilibre menor. Combinación de metros cortos, de ordinario entre cuatro y siete sílabas, sueltos o rimados, cuyo ritmo se armoniza sobre un mismo compás. Ejemplo de García Lorca, *Naranja y limón.* Mod. **442**; Pos. 490:

Naranja y limón.
Ay la niña
del mal amor.
Limón y naranja.
Ay la niña,
de la niña blanca.

83. Verso semilibre medio. Combinación de metros con predominio de los de siete, ocho y nueve sílabas, ordinariamente rimados. Ejemplo de Góngora, *No son todos ruiseñores.* Sig. **218**; Mod. 442:

No son todos ruiseñores
los que cantan entre flores,
sino campanitas de plata
que tocan al alba,
sino trompeticas de oro
que hacen la salva
a los soles que adoro.

84. Verso semilibre mayor. Combinación de medidas que en gran parte fluctúan entre nueve y catorce sílabas, con frecuencia rimadas y coincidentes con metros regulares. Ejemplo de Leopoldo Lugones, *Luna campestre.* Mod. 442:

A medida que asciende por el cielo tardío,
la luna parece que inciensa
un sopor mezclado de dulce estío,
y el sueño va anulando el albedrío
en una horizontalidad de agua inmensa.

85. Verso libre medio. Tiene por base unidades que oscilan predominantemente entre ocho y doce sílabas. Sus medidas discrepan con frecuencia de la acentuación de los respectivos metros regulares. De ordinario prescinde de la rima. Ejemplo de Jorge Luis Borges, *La vuelta.* Mod. **443**; Pos. 491:

Después de muchos años de ausencia
busqué la casa primordial de la infancia
y aún persevera forastero su ámbito.
Mis manos han tanteado los árboles
como quien besa a un durmiente
y he copiado andanzas de antaño
como quien practica un verso olvidado.

86. Verso libre mayor. Puede emplear desde las medidas más breves a las más extensas. Estas últimas, con frecuencia superiores a quince y aun a veinte sílabas, suelen comprender dos o más grupos fónicos, equivalentes a metros normales. Rara vez se sirve de la rima. Ejemplo de Vicente Huidobro, *Altazor.* Mod. **443**; Pos. 491:

Altazor, ¿por qué perdiste tu primera serenidad?
¿Qué ángel malo se paró en la puerta de tu sonrisa
con la espada en la mano?
¿Quién sembró la angustia en las llanuras de tus ojos como el
[adorno de un dios?
¿Por qué un día de repente sentiste el terror de ser?

87. Imitación del hexámetro. Suma cada verso seis cláusulas de dos o tres sílabas, con predominio de las dactílicas; cada verso

suele dividirse en dos partes de distinta extensión; desde su penúltimo apoyo, todos regularmente terminan con acentuación de pentasílabo adónico. Imitación ensayada en numerosas ocasiones desde el siglo XVI. Ejemplo de Esteban Manuel de Villegas, *Lícidas y Coridón*. Sig. **196**; Neo. 253; Rom. 318; Mod. 413:

> Lícidas y Coridón, Coridón el amante de Filis,
> pastor el uno de cabras, el otro de blancas ovejas,
> ambos a dos tiernos mozos, árcades ambos,
> viendo que los rayos del sol fatigaban el orbe
> y que vibrando fuego feroz la canícula ladra,
> al puro cristal que cría la fuente sonora,
> llevados del son alegre de su blando susurro,
> las plantas veloces mueven, los pasos animan
> y al tronco de un verde enebro se sientan amigos.

504. Metros y períodos.—Atendiendo a la duración o persistencia de su uso, algunos de los versos registrados en el repertorio que precede se pueden considerar como permanentes, otros como intermitentes y otros como transitorios. Se advierten varias circunstancias en relación con cada uno de estos grupos.

Como metros permanentes figuran el octosílabo, elaborado durante los siglos XII y XIII y cultivado intensa e ininterrumpidamente desde entonces; el hexasílabo, usado en serranillas, villancicos, endechas y romancillos desde el siglo XIV, y el tetrasílabo, primero como auxiliar del octosílabo en coplas caudatas y de pie quebrado y después como metro independiente. A estos vino a unirse el endecasílabo, ensayado por Imperial y Santillana en el siglo XV y sostenido de manera regular desde su adopción definitiva en la siguiente centuria.

Entre los metros de fortuna accidentada se cuenta el alejandrino, dominante en el período de clerecía, casi ausente desde el siglo XV al XVIII y restablecido con gradual desarrollo desde el neoclasicismo al modernismo. Análogo proceso se observa en el eneasílabo, frecuente en la fluctuante versificación juglaresca, muy disminuido en los períodos siguientes y repuesto de nuevo por los poetas modernistas, y en el heptasílabo, destacado en los primeros textos de clerecía, en la *Historia troyana* y en los *Proverbios* de Santob, poco usado por la gaya ciencia y resucitado por las endechas y anacreónticas del Siglo de Oro.

De existencia limitada y temporal, aunque con distinto grado de representación, han sido el verso de arte mayor, elevado al nivel máximo en el siglo XV y sólo recordado como forma arqueológica por los poetas posteriores; el dodecasílabo, de actuación concentrada en el romanticismo y modernismo, y los versos dactílicos de diez, once o más sílabas, empleados con mayor o menor frecuencia en estos mismos períodos.

Dentro de estas alternativas se manifiesta un crecimiento constante de un período a otro en cuanto al número de tipos comprendidos en sus respectivos cuadros métricos, con excepción de la voluntaria renuncia posmodernista, y al mismo tiempo una actitud uniforme en lo que se refiere al empleo para la poesía grave de un verso más extenso que el octosílabo. Ha sido precisamente en este rango superior donde se han producido los principales cambios. El antiguo alejandrino fue sustituido por el arte mayor y el arte mayor por el endecasílabo, el cual finalmente ha venido a compartir su dominio con otros metros mayores. Defendidos por su arraigo popular, el octosílabo y el hexasílabo apenas han sido afectados por tales cambios.

En la escala ascendente del desarrollo del verso, la tendencia a la experimentación de nuevos tipos se hace visible entre los escritores de fines del siglo XVIII y principios del XIX, aumenta durante el romanticismo y alcanza su mayor amplitud en la poesía modernista. El impulso explorador se manifestó con libertad desde el punto en que el sentimiento de la expresividad del verso se sobrepuso a la influencia de la preceptiva tradicional. Un esfuerzo por el dominio del ritmo de la palabra versificada como el que el precedente repertorio representa no parece que haya sido superado en ninguna otra lengua.

Como tendencia peculiar que ha servido de base a varias de las formas señaladas, se destaca el interés dedicado a individualizar separadamente las modalidades comprendidas en la movible estructura de los metros polirrítmicos. Al lado del alejandrino común, correspondiente de manera general al tipo francés, el español ha utilizado con carácter independiente el tipo trocaico de este mismo metro, usado con preferencia en la poesía romántica, y el dactílico, cultivado asimismo con personalidad propia por el modernismo. De igual modo, junto el eneasílabo a la francesa, de ritmo mezclado y variable, la poesía española desde el siglo XVIII ha diferenciado los eneasílabos uniformemente dactí-

licos, trocaicos y mixtos. El endecasílabo ha individualizado las variedades sáfica y dactílica, el octosílabo, la trocaica. En cuanto a los versos compuestos de diez y doce sílabas y a los simples heptasílabos, hexasílabos y pentasílabos, no sólo se han tratado como tipos polirrítmicos, sino también bajo sus formas específicamente trocaicas y dactílicas.

Fácil es de advertir el propósito de precisión y claridad de la indicada tendencia. Con la uniformidad de su movimiento, las modalidades monorrítmicas acusan limpiamente su particular efecto expresivo. Sirven con eficacia en poesías breves y en determinados pasajes y escenas. Resultarían monótonas si se prolongaran con exceso. El metro polirrítmico posee la ventaja de su flexibilidad y variedad. La diferenciación de sus componentes no ha venido a competir con los metros polirrítmicos sino a completar y matizar el papel que éstos desempeñan.

En el conjunto del repertorio, los metros trocaicos y dactílicos son los más numerosos. Unos y otros figuran aproximadamente en igual cantidad. Es claro que su representación efectiva no consiste tanto en su número como en la frecuencia con que cada uno ha sido empleado en el campo poético. Los metros de ritmo trocaico, considerados en la extensión de sus manifestaciones, significan sin duda un volumen mayor que el de los dactílicos. Tienen de su parte el considerable papel de la variedad trocaica en el octosílabo polirrítmico, sobre el cual ejerció durante algún tiempo influencia predominante. Les favorece asimismo la intervención de esa variedad en el alejandrino, al cual absorbió casi por completo durante el período romántico. Cuentan con el peso de su presencia como base común de la segunda mitad del verso en todas las variedades del endecasílabo polirrítmico. Debe relacionarse la inclinación que estos hechos demuestran con la notoria superioridad de palabras bisílabas y tetrasílabas de acentuación trocaica en el léxico de la lengua corriente.

En cuanto a los metros de tipo dactílico, después del apogeo del arte mayor, sólo han tenido actuación limitada, tanto en letras de danzas e himnos como en imitaciones del hexámetro o en composiciones especiales. La misma eficacia de las variedades dactílicas para hacer resaltar la expresión en la mezcla de formas distintas se funda en gran parte en el hecho de no producirse como efecto ordinario, espontáneo y familiar. Aparecen en línea secundaria las palabras esdrújulas y trisílabas llanas que apoyan esta clase de ritmo en el material del idioma.

Son escasos en número los metros mixtos en la serie del repertorio. Sus variedades sólo intervienen en la composición de los tipos polirrítmicos de siete, ocho y nueve sílabas. Se usan poco en forma independiente. El decasílabo mixto no se registra sino como forma excepcional. Sin embargo, estos pocos tipos mixtos adquieren especial desarrollo en los últimos períodos. Su crecimiento se acentúa a medida que los respectivos metros se aplican con mayor esfuerzo a reflejar la complejidad de los movimientos del ánimo y del pensamiento. Desde el neoclasicismo, la variedad mixta empieza a sustituir a la trocaica en la supremacía que ésta había venido ejerciendo en la composición del octosílabo polirrítmico. Al intensificar el cultivo del eneasílabo, el modernismo destaca el papel de las modalidades mixtas de este metro, relegando a segundo término las formas trocaicas y dactílicas que anteriormente habían predominado. Del mismo modo, la variedad mixta del heptasílabo eleva modernamente su proporción frente a la dominante tendencia trocaica a que este metro había estado sometido.

Como combinaciones mixtas cabe considerar las modalidades enfática, melódica y sáfica del endecasílabo; en todas ellas, una cláusula dactílica de posición variable figura en la primera parte del verso, delante del común fondo trocaico de la segunda mitad. En un sentido más amplio que el que se refiere a la confinada estructura del período rítmico, pueden ser asimismo mirados como mixtos todos los metros compuestos de diez, doce o catorce sílabas en que se combinan hemistiquios de diferente disposición acentual. En realidad, a pesar de la ventaja que el fondo prosódico de la lengua presta al ritmo trocaico, la versificación española moderna se caracteriza por la múltiple y flexible variedad con que las formas mixtas alternan entre las de ritmo uniforme.

A la pregunta sobre el origen de los metros registrados en la larga serie del repertorio habría que responder que todos consisten en elementos del general patrimonio románico elaborados a la manera española. Se ha aludido en los lugares oportunos a circunstancias especiales en relación con este asunto. Ni el endecasílabo, de inmediata procedencia italiana, ni el alejandrino o el eneasílabo, adaptados del francés, presentan en español los mismos rasgos y tendencias de sus respectivos modelos. Aunque

extensamente conocido dentro y fuera del campo neolatino, el octosílabo hispánico ofrece caracteres diferentes de los que presenta esta misma especie de verso en cualquier otro idioma. El arte mayor, descendiente del gallegoportugués, determinó en Castilla sus normas y en castellano desarrolló su historia.

505. Índice de estrofas.—Se aplica el concepto de estrofa en el sentido de grupo de versos bajo un determinado orden, el cual depende de ordinario de la correspondencia de las rimas. Entran en este concepto la serie épica, el romance y la silva, como estrofas primarias y amorfas. Junto a las estrofas simples, como la redondilla, la quintilla, la lira o el cuarteto, se cuentan las compuestas, en las que dos o más unidades menores se ajustan a una disposición regular, ejemplo: la canción trovadoresca, el villancico, la glosa o el soneto. Quedan fuera del propósito de este índice, como composiciones formadas por conjuntos de estrofas independientes, el decir medieval, la canción renacentista, la ensaladilla del Siglo de Oro, la cantata neoclásica, la escala métrica del romanticismo y las endechas, cantinelas y anacreónticas cuando no consisten en simples romances.

Entre las estrofas simples y compuestas, sólo se hace mención de los tipos generales y de sus variedades más corrientes. No se registran las múltiples combinaciones particulares que aparecen en las cantigas trovadorescas del siglo XV, en las estancias de las canciones clásicas, en las leyendas románticas, en los sonetos modernistas, etc. Las estrofas se representan en forma esquemática ante la imposibilidad de disponer del extenso espacio que requerirían sus ejemplos. Se indican los períodos y párrafos en que se trata de cada una de ellas en los capítulos del texto.[2]

[2] Ejemplos abundantes de las estrofas corrientes en el Siglo de Oro se encuentran en el *Arte métrica*, de Rengifo, 1592, y en el *Arte grande de la lengua castellana*, de Correas, 1626. Sobre las correspondientes a períodos posteriores se hallan ejemplos en José María Aguado, "Tratado de las diversas clases de versos castellanos y de las más frecuentes combinaciones métricas", en *BAE*, 1923, X, 425-452, y 1925, XII, 97-116. La terminología métrica de la gaya ciencia fue tratada especialmente por H. R. Lang, "Las formas estróficas y términos métricos del *Cancionero de Baena*", en *Estudios "in memoriam" de A. Bonilla y San Martín*, I, 485-523.

Alcaica. V. Estrofa alcaica. Mod. 416.

Aquelindo. Nombre asignado al *perqué* en *El rufián dichoso*, de Cervantes. Sig. 176.

Bermudina. V. Octava aguda. Rom. 288.

Canción paralelística. V. Cosante. Jug. 19.

Canción trovadoresca. Consta generalmente de una redondilla inicial como tema, de una segunda redondilla como mudanza y de una tercera que repite las rimas del tema, abba: cdcd: abba. En algunos casos las redondillas eran sustituidas por quintillas. Otras veces el tema y la parte final de la copla sólo constaban de tres versos. Se empleaba el octosílabo o el hexasílabo. Fue una de las variedades de la cantiga de maestría. Hubo canciones múltiples en que el tema iba seguido por varias coplas en el orden indicado. La canción de coplas múltiples fue frecuente en las serranillas. Se propagó como danza provenzal y como virelai francés. Cler. 40; Gaya. 71; Ren. 133; Sig. 186; Mod. 386.

Cantiga de estribillo. Canción antigua gallegoportuguesa y castellana compuesta por estribillo de tres o más versos, mudanza de una redondilla o quintilla y versos de enlace y vuelta. Su forma fue heredada por el villancico. Ejemplo de López de Ayala, abab: cdcd: fggb. Jug. 20.

Cantiga de maestría. Canción antigua gallegoportuguesa y castellana en cuya forma métrica se ejercitaba libremente la iniciativa y el ingenio del poeta. Ejemplo de Juan Ruiz, a8 b7 a8 b7 : c4 c4 c8 b7. Cler. 40.

Copla castellana. Pareja de redondillas con cuatro rimas, abba: cddc. Gaya. 63; Ren. 127; Sig. 181.

Copla caudata. Estrofa en versos tetrasílabos repartidos en dos partes simétricas, cada una de las cuales termina en un octosílabo que rima con el de la otra mitad. Ejemplo de la *Historia troyana: ababc: dedec*. Cler. 47; Gaya. 70; Rom. 338.

Copla de arte mayor. Consta de dos cuartetos en versos de arte mayor con sólo tres rimas, generalmente en forma abrazada, ABBA:ACCA; otras veces, uno abrazado y otro cruzado. Cler. 42; Gaya. 57; Ren. 138.

Copla de arte menor. Consiste en dos redondillas octosílabas con tres rimas, en forma abrazada o cruzada como en la copla de arte mayor. Clér. 40; Gaya. 64; Ren. 126; Sig. 180.

Copla de pie quebrado. Estrofa octosílaba en que interviene algún tetrasílabo. Entre sus numerosas formas, la más antigua y consistente es la sextilla de semiestrofas simétricas, en unos casos con dos rimas, aa*b*:aa*b* y a*a*b:*a*ab, y en otros con tres, en disposición paralela, aa*b*:cc*b*, o correlativa, como en la llamada copla de Jorge Manrique, ab*c*:ab*c*. En el siglo XV fue corriente agrupar las sextillas de dos en dos. Cler. 39; Gaya. 68; Ren. 130; Sig. 184; Neo. 244; Rom. 307; Mod. 380.

Copla mixta. Se compone de semiestrofas octosílabas de distinta extensión, 4-3, 4-5, 5-6. Combina dos, tres o cuatro rimas. Cler. 40; Gaya. 67; Ren. 129; Sig. 183. Alguna vez ha sido construida en arte mayor o en endecasílabos. Gaya. 57; Pos. 460.

Copla real. Conjunto de diez octosílabos ordenados en dos grupos, 4-6, con dos o tres rimas, o más comúnmente como dos quintillas rimadas de manera independiente, ababa:cdcdc, abaab:cdccd, etc. Gaya. 66; Ren. 128.

Cosante. Canción gallegoportuguesa y castellana formada por una serie de pareados, generalmente en versos fluctuantes, en la que cada pareado recoge parte del sentido del anterior y añade algún nuevo concepto. Figura además un breve estribillo que se repite después de cada pareado, aa*b*:cc*b*:dd*b*. Se le ha llamado también canción paralelística. Jug. 19; Gaya. 91; Ren. 143; Sig. 210; Rom. 353; Mod. 444.

Cuaderna vía. Cuarteto alejandrino monorrimo usado en los poemas de clerecía, AAAA:BBBB, etc. Cler. 33. Se ha usado también en la poesía moderna. Mod. 407; Pos. 478.

Cuarteta. Combinación de cuatro octosílabos con asonancia en los pares, abcb. Aparece atestiguada desde las jarchyas hispanohebreas del siglo XI. Es designada comúnmente, por antonomasia, copla o cantar. Se compone también en versos menores. Jug. 15 y 23; Gaya. 95; Ren. 148; Sig. 215; Neo. 277; Rom. 356; Mod. 449.

Cuarteto. Estrofa de cuatro versos de más de ocho sílabas, con rimas abrazadas, ABBA, o cruzadas, ABAB. A esta última se le suele llamar serventesio. Ren. 112; Sig. 163; Neo. 232; Rom. 296; Mod. 369; Pos. 463.

Cuarteto-lira. Combinación de cuatro versos de once y siete sílabas, AbAb, aBaB, ABaB, AbBA, etc. Ren. 112; Sig. 163; Neo. 232; Rom. 296; Mod. 369; Pos. 463.

Décima. Conjunto de diez octosílabos dispuestos en el orden de dos redondillas y dos versos de enlace, abba:ac:cddc. Se le ha llamado *espinela* por el nombre de Vicente Espinel a quien se le atribuyó su invención. Ha sido compuesta a veces en otros metros. Sig. 185; Neo. 246; Rom. 310; Mod. 382 y 412; Pos. 472.

Desfecha. Composición breve en forma de copla, canción o villancico, en octosílabos o hexasílabos, que ofrecía una versión condensada y lírica de algún romance o decir al que servía de terminación. El nombre aparece a veces en la forma modernizada, *deshecha,* y en la aragonesa, *desfeyta.* Gaya. 87.

Discor. Canción breve de queja amorosa en versos cortos y fluctuantes y con rimas predominantemente agudas en combinaciones variadas. Gaya. 90.

Dístico. Pareja de hexámetro y pentámetro a imitación de la estrofa elegíaca de la poesía latina. Sig. 197; Neo. 253; Rom. 319; Mod. 415.

Eco. Estrofa o serie de versos en que las sílabas correspondientes a la rima de cada verso o de algunos de ellos son repetidas por un vocablo bisílabo o monosílabo, a modo de resonancia, a continuación del verso respectivo. El eco figuraba a veces dentro

del verso como núcleo silábico que se repetía en la terminación. Otras veces se utilizaba para encadenar el final de un verso con el principio del siguiente. Ren. 135; Sig. 191; Mod. 387.

Endecha. Composición de duelo, generalmente en forma de romancillo pentasílabo, hexasílabo o heptasílabo, y a veces en redondillas o en versos sueltos. Gaya. 88; Ren. 140; Sig. 205 y 208; Neo. 267 y 269.

Endecha real. Romance heptasílabo en que el último verso de cada cuarteta es endecasílabo, abcB:dbeB, etc. En algunos casos las estrofas llevan rimas cruzadas, abaB. Jerónimo Bermúdez y Cervantes las compusieron en versos sueltos. Sor Juana Inés de la Cruz aplicó otras modificaciones. Sig. 207; Neo. 268.

Epigrama. La forma regular del epigrama consiste en dos redondillas con rimas independientes. Se ha compuesto también en dobles quintillas, décimas, cuartetas y redondillas o quintillas simples. Fernando de la Torre, siglo XV, daba a sus epigramas el nombre de *repullones*. Gaya. 92, nota 42; Ren. 132; Sig. 190; Neo. 248; Rom. 313; Mod. 389.

Escaleruela. V. Guirnaldilla, Ren. 114, nota.

Esparza. Composición breve de varias formas, equivalente al epigrama moderno. Se escribía también esparsa. Gaya. 75.

Espinela. V. Décima. Sig. 185.

Estancia. Conjunto de endecasílabos combinados con heptasílabos en determinada disposición y orden de rimas que el poeta fijaba en cada composición. Servía principalmente como unidad estrófica en las canciones renacentistas. Ren. 108; Sig. 157; Neo. 224; Rom. 285.

Estrambote. Apéndice de variable número de versos añadido a una estrofa regular, especialmente al soneto. Sig. 156.

Estribillo. Breve grupo de versos que sirve de cabeza o tema en el zéjel, villancico y letrilla y que se repite total o parcialmente después de cada copla. A veces se intercala también en los romances. Jug. 20; Gaya. 93; Ren. 145; Sig. 212.

Estribote. Nombre que solía aplicarse en el siglo XV al zéjel, sobre todo cuando se empleaba esta estrofa en composiciones de carácter satírico. Gaya. 90.

Estrofa aguda. Conjunto de seis, ocho, diez o más versos ordenados en semiestrofas simétricas, con la misma rima aguda en la terminación de las semiestrofas, aaé:bbé, abbé:cddé, aabbé:ccddé, etcétera. Neo. 245; Rom. 309; Mod. 381 y 434.

Estrofa alcaica. Forma métrica del poeta griego Alceo, usada por Horacio, renovada por Carducci e imitada por el modernismo. Consta de cuatro versos sueltos; los dos primeros, decasílabos compuestos de 5-5; el tercero, eneasílabo, y el cuarto, decasílabo simple. Mod. 416.

Estrofa de la Torre. Introducida por el bachiller Francisco de la Torre, siglo XVI. Consta de cuatro versos sueltos: tres endecasílabos seguidos de un heptasílabo, todos de acentuación variable, polirrítmica. Ren. 120; Sig. 173; Neo. 240; Rom. 302; Mod. 375; Pos. 468.

Estrofa sáfica. Cultivada desde el siglo XVI siguiendo la iniciativa italiana. Consiste en tres endecasílabos sáficos y un pentasílabo adónico; los cuatro, sueltos. Desde el neoclasicismo se ha compuesto también con los versos rimados. Ren. 119; Sig. 172; Neo. 239; Rom. 301; Mod. 374; Pos. 468.

Finida. Verso o versos que forman la conclusión, tornada o envío de una cantiga o decir. Generalmente se enlazaba con las rimas finales de la última estrofa de la composición a que se refería. Gaya. 73.

Glosa. Composición formada por un tema inicial y una serie de estrofas en que se comentan y de ordinario se repiten las partes del indicado tema. En la forma más corriente el tema es una redondilla y el comentario se desarrolla en cuatro décimas, cada

una de las cuales termina con uno de los versos de la redondilla. Gaya. 76; Ren. 136; Sig. 194; Neo. 250; Rom. 315; Mod. 390.

Guirnaldilla. Octava endecasílaba de rima encadenada en que el final de cada verso se repite dentro del siguiente avanzando gradualmente hacia la terminación. Se llamó también escaleruela. Ren. 114, nota.

Jarchya. Estrofilla de dos, tres o cuatro versos de medidas variables, en dialecto mozárabe, que se usaba como terminación o finida en las muwaxahas hispanohebreas, siglos XI y XII. Jug. 15.

Lay. Breve canción amorosa de origen francoprovenzal en sextillas hexasílabas con insistentes rimas agudas. Ejemplo de don Álvaro de Luna, ááá:ááé. Gaya. 86.

Letrilla. Composición octosílaba o hexasílaba, de asunto ligero o satírico, en forma de villancico o de romance con estribillo. Ren. 146; Sig. 213; Neo. 275; Rom. 354; Mod. 447.

Lira. Combinación de dos endecasílabos y tres heptasílabos, aBabB, anticipada en italiano por Bernardo Tasso e introducida en español por Garcilaso con su canción *A la flor de Gnido.* Ren. 111; Sig. 162; Neo. 231; Rom. 295; Mod. 368; Pos. 368.

Madrigal. Composición breve en endecasílabos y heptasílabos libremente dispuestos y rimados en que se expone un pensamiento suave y delicado. Ren. 116; Sig. 168.

Mote. Lema expresado en un verso, generalmente octosílabo. Fue objeto el mote de un especial tipo de glosa. Gaya. 76; Ren. 136.

Octava aguda. Conjunto de ocho versos de nueve o más sílabas dispuestos en forma de estrofa aguda, ABBÉ:CDDÉ. A la octava aguda endecasílaba, cultivada especialmente por Salvador Bermúdez de Castro, se le llamó también *bermudina.* Neo. 227, 261 y 265; Rom. 288 y 342.

Octava real. Estrofa formada por ocho endecasílabos, de los cuales los seis primeros riman en orden alterno y los dos últimos aconsonantan entre sí, ABABABCC. Llamada también octava rima y octava heroica. Ren. 109; Sig. 159; Neo. 225; Rom. 287; Mod. 366.

Octavilla aguda. Combinación de ocho versos octosílabos o menores en forma de estrofa aguda, abbé:cddé. El calificativo de italianas que suele darse a la octava y octavilla agudas no las distingue de la octava real, también de origen italiano. Neo. 245, 269, 270 y 272; Rom. 309; Mod. 381 y 434.

Ovillejo. Suma de diez versos en que figuran tres pareados, cada uno formado por un octosílabo y un quebrado a manera de eco, a los cuales sigue una redondilla que continúa la rima del último pareado y termina reuniendo los tres breves quebrados en el verso final, a*a*:b*b*:c*c*:cddc. Sig. 192; Neo. 249; Rom. 314; Mod. 384.

Pareado. Dos versos rimados entre sí. Fluctuantes, Jug. 18. Heptasílabos, Cler. 32 y 46. Octosílabos, Cler. 35; Gaya. 57; Mod. 377. Endecasílabos o endecasílabos y heptasílabos, Sig. 165; Neo. 324; Rom. 297. Alejandrinos, Mod. 400. Trisílabos, Pos. 487.

Pavana. Estrofa de canto en versos de arte mayor y hexasílabos. Ejemplo de Rodríguez Florián, s. XVI, ABAB:ccC. Ren. 138.

Perqué. Serie de pareados octosílabos contrapuestos, generalmente precedidos de una redondilla o quintilla, con la cual enlaza el primer pareado, abba:ac:cd:de:ef, etc. Fue empleado por Cervantes en *El rufián dichoso,* primera jornada, con el nombre de *aquelindo.* Cler. 36; Gaya. 59; Ren. 122; Sig. 176; Pos. 470, nota.

Quinteto. Combinación de cinco versos de nueve o más sílabas, rimados a la manera de la quintilla. A veces en el quinteto endecasílabo se sustituyó por un heptasílabo alguno de los versos. Neo. 230; Rom. 294; Mod. 368, 400 y 412.

Quintilla. Estrofa de cinco versos octosílabos o menores, con dos rimas combinadas corrientemente ababa, abbab, abaab, y con menos frecuencia aabab, aabba y ababb. Gaya. 62; Ren. 124; Sig. 177; Neo. 243; Rom. 306; Mod. 379.

Recuesta. Composición breve, generalmente reducida a una sola estrofa octosílaba o de arte mayor, en que se proponía alguna pregunta en forma de adivinanza o enigma. Gaya. 74.

Redondilla. Estrofa de cuatro versos octosílabos o menores, con rimas consonantes cruzadas, abab, o abrazadas, abba. En alguna ocasión la redondilla octosílaba ha sido compuesta con los pares quebrados, a*bab*. Cler. 37; Gaya. 61; Ren. 123; Sig. 178; Neo. 242; Rom. 305; Mod. 378; Pos. 471. De práctica reciente es la redondilla en que las rimas consonantes son sustituidas por asonantes. Pos. 484.

Repullón. V. Epigrama. Gaya. 92.

Rima encadenada. Enlace de los versos en serie sucesiva mediante la repetición del final de cada uno en un determinado punto interior del verso siguiente; en italiano, *rima al mezzo*. Ren. 114; Sig. 166. En algún caso se ha hecho uso libre, sin disposición regular, de la rima encadenada. Mod. 454.

Romance. Serie más o menos extensa de octosílabos, con los versos pares rimados bajo la misma asonancia y con los impares sueltos. Los versos pueden sucederse en serie continua u ordenarse en cuartetas. Ha sido frecuente intercalar en los romances estribillos o canciones en el mismo verso octosílabo o un metro diferente. Jug. 24; Gaya. 94; Ren. 147; Sig. 214; Neo. 276; Rom. 355; Mod. 448; Pos. 496.

Romance heroico. Composición en endecasílabos asonantados en la misma forma del romance octosílabo. No se da nombre especial a las poesías arromanzadas en versos de nueve, diez, doce o catorce sílabas. Sig. 169; Neo. 235; Rom. 298; Mod. 371; Pos. 465.

Romancillo. Romance en verso corto, inferior a ocho sílabas. Los de seis y siete sílabas sirvieron en endechas y anacreónticas clásicas y neoclásicas y en composiciones posmodernistas. Cler. 88; Ren. 166; Sig. 208; Neo. 267 y 276; Rom. 347 y 355; Mod. 437; Pos. 484 y 496.

Rondel. Breve composición amorosa, generalmente en redondillas octosílabas, en que se repiten armoniosamente conceptos y rimas. Gaya, 72; Mod. 488 y 452; Pos. 474.

Seguidilla simple. Copla de cuatro versos: primero y tercero, heptasílabos sueltos; segundo y cuarto, pentasílabos asonantes. Estas medidas eran fluctuantes en la seguidilla antigua, atestiguada desde las jarchyas de los siglos XI y XII. Jug. 15; Gaya. 96; Ren. 149; Sig. 216; Mod. 450; Pos. 498.

Seguidilla compuesta. Añade a la seguidilla simple una segunda parte de tres versos, 5-7-5, con asonancia en el primero y tercero, distinta de la correspondiente a la primera parte. Sig. 216; Neo. 279; Rom. 357; Mod. 450.

Seguidilla chamberga. A la seguidilla simple la chamberga le añade tres pareados de trisílabo y heptasílabo, con distinta asonancia en cada uno de ellos. Sig. 216.

Seguidilla gitana. Consta de cuatro versos con asonancia en los pares; los dos primeros hexasílabos; el tercero, generalmente de once sílabas y a veces de diez; el cuarto, hexasílabo. Mod. 450.

Seguidilla real. Copla de cuatro versos: primero y tercero, decasílabos dactílicos; segundo y cuarto, hexasílabos; asonantados los pares. Usada por Sor Juana Inés de la Cruz. Sig. 216.

Serie épica juglaresca. Conjunto más o menos extenso de versos monorrimos, compuestos, de medida fluctuante. Forma métrica de los cantares de gesta castellanos. Jug. 16.

Serranilla. Composición breve sobre el encuentro y cortejo de un caballero con una serrana, en verso hexasílabo u octosílabo, bajo forma de romance, villancico o canción trovadoresca. Gaya. 71, 85.

Serventesio. Nombre con que se designa a veces a la redondilla y cuarteto de rimas cruzadas. Cler. 37, nota.

Sexta rima. Estrofa de origen italiano formada por

endecasílabos de rimas alternas y un pareado final, ABABCC. Sig. 160; Neo. 228; Rom. 280; Mod. 367; Pos. 461.

Sexteto agudo. Consta de seis versos de más de ocho sílabas en dos semiestrofas terminadas en rima aguda, AAÉ:BBÉ o ABÉ:ABÉ. A veces figuran versos menores que se corresponden en las dos semiestrofas, ABé:ABé, AbÉ:AbÉ. Rom. 292; Mod. 367, 400, 407, 412, 433.

Sexteto-lira. Estrofa formada por seis versos de once y siete sílabas combinados según la manera que el poeta adopta libremente para cada composición, aBaBcC, ABbACC, AbbAcC, abC abC, etc. Ren. 110; Sig. 161.

Sexteto llano. Presenta las mismas combinaciones del sexteto agudo, con rima llana en los versos tercero y sexto, ABB:CCB, ABC:ABC, ABc:ABc, AaB:CcB. Rom. 293; Mod. 367.

Sextilla. Conjunto de seis versos de ocho sílabas o menores bajo diversas formas: alterna, ababab; paralela, aab:aab, correlativa, abc:abc; aguda, aaé:bbé, etc. Jug. 22; Cler. 38; Gaya. 63; Ren. 125; Neo. 264; Rom. 308.

Sextina. Composición formada por seis estrofas de seis endecasílabos sueltos cada una, en las que se repiten como terminación de los versos las mismas seis palabras bajo seis combinaciones distintas. La composición se cierra con un terceto en que cada verso contiene en medio y al fin dos de las palabras citadas. Ren. 115; Sig. 167.

Silva. Serie más o menos extensa de endecasílabos solos o combinados con heptasílabos rimados libremente y de ordinario con algunos versos sueltos. Suele practicarse la misma forma con versos de otras medidas. A la sucesión alterna de heptasílabos y endecasílabos pareados, aAbBcC, se la ha llamado silva de consonantes. La poesía modernista introdujo la silva arromanzada, en la que se mezclan distintos metros con uniforme asonancia en los pares. Gaya. 79; Sig. 158, 189 y 206; Neo. 225; Rom. 286, 312 y 349; Mod. 365, 383, 407 y 434; Pos. 458.

Soneto. Breve poema en catorce versos, de los cuales los ocho primeros componen dos cuartetos iguales con dos solas rimas consonantes y los seis siguientes forman dos tercetos iguales o distintos con dos o tres consonancias. En el modelo tradicional, los cuartetos se han ajustado al tipo de rimas abrazadas, ABBA: ABBA, y los tercetos han usado preferentemente las combinaciones CDE:CDE y CDC:DCD. El metro regular ha sido el endecasílabo. Por alarde de ingenio se han compuesto a veces sonetos de artificio en acróstico, encadenados, continuos, con eco, etc. El modernismo ha practicado junto al modelo clásico el de cuartetos cruzados, ABAB:ABAB, y ha compuesto el soneto en toda clase de metros. Gaya. 57 y 81; Ren. 156; Sig. 187 y 198; Neo. 223 y 247; Rom. 284; Mod. 364, 385, 400, 407, 412, 436 y 438; Pos. 457.

Terceto. Grupo de tres versos, ordinariamente endecasílabos, repetido en serie encadenada de rima consonante, ABA:BCB: CDC, etc. Se ha compuesto también sin enlace de rimas, ABA: CDC:EFE, y asimismo con consonancia monorrima, AAA:BBB: CCC. Ren. 113; Sig. 164; Neo. 233; Rom. 297; Mod. 370; Pos. 464. Ha sido practicado además en varios otros metros inferiores y superiores al de once sílabas. Gaya. 60; Sig. 177; Neo. 247; Rom. 304; Mod. 377, 407, 412 y 435.

Tornada. V. Finida. Gaya. 73.

Villancico. Canción tradicional, generalmente en octosílabos o hexasílabos, formada por un estribillo de dos, tres o cuatro versos; un cuerpo de copla o mudanza que consiste de ordinario en una redondilla, y dos o más versos de enlace con la mudanza y de llamada o vuelta al estribillo. Una de sus variedades más corrientes es abba:cdcd:deea. Gaya. 93; Ren. 145; Sig. 212; Neo. 274; Rom. 352; Mod. 446; Pos. 494.

Zéjel. Forma métrica de origen mozárabe, regularmente octosílaba, cuyos rasgos esenciales son: estribillo de uno o dos versos, cuerpo o mudanza de tres versos monorrimos y verso de vuelta al estribillo, aa:bbba. En la larga práctica de esta forma métrica, cada una de las partes indicadas ha pasado por algunas modificaciones. Jug. 14; Gaya. 57 y 92; Ren. 144; Sig. 211; Neo. 273; Mod. 445; Pos. 493.

506. ESTROFAS Y PERÍODOS.—Existe un desarrollo paralelo entre metros y estrofas a través de los períodos reseñados. El concepto de la estrofa se define tan pronto como el del verso en la unidad musical de la frase cantada. La cuarteta asonante, abcb, y la seguidilla, de disposición análoga, *abcb*, aparecen entre las primeras manifestaciones líricas de la lengua, junto a las breves y variables formas de los estribillos. Cuartetas y seguidillas se registran sin interrupción de un siglo a otro, aun cuando la humildad de su representación les haya hecho vivir al margen de la poesía culta. Su próximo parentesco con el romance hace suponer igual antigüedad en esta forma métrica, ligada además estrechamente con las viejas series monorrimas de los cantares de gesta.

Antes del siglo XII hicieron su aparición combinaciones de mayor progreso artístico, como la redondilla románica de rimas cruzadas, abab, que había de quedar para siempre en la versificación española, y el zéjel mozárabe, aa: bbba, que después de su extensa difusión medieval dejaría un eco constante en los siglos sucesivos. Otras dos invenciones semejantes al zéjel, sobre la misma base métrica del octosílabo o del hexasílabo, el villancico, abba: cdcd: deea, y la canción trovadoresca, abba: cdcd: abba, definidas y divulgadas por las *Cantigas* de Alfonso el Sabio, siglo XIII, enriquecieron la lírica antigua, nacional y extranjera, y mantuvieron prolongadamente su prestigio.[3]

La poesía cortesana del siglo XV desarrolló la tradición provenzal, reelaborada a través de Galicia, Aragón y Cataluña, de las estrofas de dobles unidades métricas. Durante mucho tiempo imperaron las coplas de arte menor, las reales, las de pie quebrado y otras combinaciones octosílabas, fundadas en el principio de elementos adicionados y compuestos. Un ponderado sentido de armonía evitó llegar dentro de este sistema a la imitación de extremados modelos extranjeros. Bajo la práctica de las coplas compuestas definió sus rasgos la quintilla, compañera más tarde de la redondilla en el amplio campo del teatro del Siglo de Oro. Otras dos formas octosílabas más propiamente originales, que habían venido pasando por lento proceso, fijaron su estructura regular a la salida del siglo XVI: la décima y la glosa. Un siglo después impuso su dominio la octavilla aguda italiana, popularizada por las canciones y leyendas románticas. En todo momento, el octosílabo aparece como instrumento esencial de la lengua en sus invenciones o adaptaciones métricas.

[3] Toda estrofa supone un orden de rimas. Bajo cada tipo básico se producen modalidades diferentes. Ninguna estrofa es propiamente libre ni invariablemente fija. Suelen dividirse, sin embargo, en libres o fijas, según se empleen en series de unidades independientes, como por ejemplo la redondilla, la copla de arte mayor y la octava real, o bien se compongan con sujeción a un determinado tema o estribillo, como la canción trovadoresca, el zéjel y el villancico. La deficiencia de esta división consiste en no poder aplicarse a los pareados del cosante, métricamente libres y semánticamente ligados, con o sin estribillo; ni al romance, con su asonancia corrida y, a veces, con estribillos intercalados bajo igual o distinta rima; ni al perqué, de pareados eslabonados y contrapuestos, sin estribillo ni tema; ni a los decires de coplas unísonas o encadenadas; ni a las glosas de refranes o lemas en que cada estrofa corresponde a diferente cuestión; ni a la epístola, sin tema ni estribillo, pero de tercetos trenzados, etc.

Entretanto, en los géneros graves o heroicos de la poesía culta, la desaparición de cada metro arrastró consigo las respectivas estrofas. Con el eclipse del alejandrino se borró la memoria de su cuarteto monorrimo y con la sustitución del arte mayor por el endecasílabo se olvidó la amplia y sonora copla hecha famosa por Juan de Mena. Trajo el endecasílabo en su brillante cortejo el soneto, la octava real, el terceto, la estancia, la sexta rima y la alambicada sextina. Sólo las tres primeras de estas formas resistieron con relativa firmeza la crisis neoclásica. La contribución española en relación con las estrofas endecasílabas se había limitado al desarrollo de la lira, de los sextetos alirados, de los cuartetos y de la silva, sobre iniciativas recogidas de particulares ejemplos italianos que habían pasado casi desapercibidos en su propio país. Acaso la silva debió a la libre y amorfa trabazón de sus versos la especial acogida que encontró en la poesía conceptista y culterana. Debe notarse en cambio el hecho de que la décima y la glosa vinieran a regularizar su clara simetría en este mismo período, en lugar de seguir insistiendo en sus profusas y recargadas manifestaciones anteriores.

Fueron las estrofas endecasílabas de constitución más simplificada, y en especial el cuarteto y la silva, las más cultivadas en el siglo XVIII, juntamente con la forma sáfico-adónica, el endecasílabo suelto y el romance heroico. A fines del neoclasicismo, con Iriarte, Moratín, Sánchez Barbero, Arjona y Arriaza, los intentos de renovación métrica no se dirigieron a la estrofa con igual interés que el que dedicaron al verso, aunque se produjera en este

tiempo, como queda dicho, la introducción del tipo de estrofa aguda, el cual se aplicó al endecasílabo lo mismo que al octosílabo y a los demás metros.

Continuó el romanticismo utilizando las mismas estrofas practicadas en el período anterior. Su preferencia por las octavas, sextetos y cuartetos de mitades agudas dio lugar a que estas estrofas fueran notadas como formas especialmente representativas de la versificación romántica. Entre otras combinaciones pasajeras logró relativa popularidad el sexteto AaB:CcB, empleado sobre todo por Núñez de Arce. En todo caso, la mayor eficacia de la poesía romántica en este terreno consistió en la incorporación del alejandrino, dodecasílabo y decasílabo como versos comunes y en el ejemplo de sus escalas métricas como sugestión y estímulo de inexploradas experiencias. El ensayo de nuevos versos y la atenuación de las trabas de la estrofa se fundían en el alarde de novedad, de maestría técnica y de independencia antipreceptista.

Dentro de las mismas líneas, el modernismo readaptó unos metros, desarrolló otros y multiplicó los intentos de nuevas modalidades rítmicas en versos regulares y amétricos, pero no dejó estrofa alguna de tipo propiamente definido y orgánico que pueda señalarse como producto característico de este período. Se realizaron en tal sentido modificaciones que, aunque abundantes y variadas, sólo afectaron a circunstancias particulares de las estrofas ordinarias: composición del soneto en toda clase de metros; imitación de algunos modelos de estrofas antiguas; aplicación de la consonancia monorrima, especialmente en tercetos y cuartetos; combinación en la misma estrofa de versos que de ordinario no se emplean juntos; mezcla de consonancia y asonancia donde se ha acostumbrado usar sólo la primera, etc. Podría decirse que la forma métrica más peculiar de la versificación modernista es en realidad, en contraposición con el propio sentido de la estrofa, la silva libre y abierta en que se admiten los versos más variados y distintos.

Después de estas modificaciones, la desintegración versolibrista de la rima y del metro significó para la estrofa la pérdida de sus apoyos esenciales. Su decadencia ha seguido un lento proceso desde que cambió el concepto de su papel en relación con el del verso. Hasta el Siglo de Oro la variedad de estrofas, adscritas al servicio que a cada una se le asignaba, superaba al número de metros en que se componían. A partir del neoclasicismo, su proporción se fue reduciendo a medida que la atención se inclinó hacia las cualidades rítmicas del verso. El número de metros cultivados por el modernismo superó considerablemente al de las estrofas. Continúa contando la estrofa con la adhesión de decididos partidarios, aparte de su invariable alianza con la lírica cantada. Su permanencia se puede tener por segura mientras exista el sentido de armonía entre los versos en que se expresa un pensamiento y entre las partes que componen un poema.

507. MÉTRICA POPULAR.—Se han publicado en España y en los países hispanoamericanos numerosas colecciones de cantos populares. No corresponde al objeto del presente libro el estudio de la versificación de estos materiales, aparte de aquellas formas cuyas manifestaciones han alcanzado de algún modo al campo de la métrica literaria. Se ofrecen, sin embargo, las siguientes indicaciones a título de breve y provisional información. [4]

Cosante: La técnica del cosante sirve de base a la conocida danza prima asturiana: «Ay, un galán de esta villa, — ay, un galán de esta casa». Señala otros ejemplos de este tipo de canción E. Martínez Torner, «Indice de analogías entre la lírica española antigua y la moderna», en *Symposium*, 1950, IV, 141-154. La forma típica antigua, en pareados de avance y retroceso con estribillo, aparece en «Molo molondrón», entre las canciones del norte de Castilla registradas por Martínez Hernández, *Antología*, 104. Los judíos han conservado la tradición del cosante en canciones rituales. No parece haberse transmitido a la lírica popular hispanoamericana. Un raro ejemplo se encuentra en una canción ecuatoriana: «La campana está avisando — que la muerte está llegando», con repetición del estribillo «Tan tan tan», en Mera, *Antología*, 177.

[4] Se hace referencia a las colecciones siguientes: Juan Alfonso Carrizo, *Cancionero popular de Jujuy*, Tucumán, 1934; el mismo, *Cancionero popular de la Rioja*, Buenos Aires, 1942; Dámaso Ledesma, *Folk-lore o cancionero salmantino*, Madrid, 1907; Antonio Martínez Hernández, *Antología musical de cantos populares españoles*, Barcelona, 1930; Vicente T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano*, México, 1939; el mismo, *Cancionero mexicano*, Nueva York, 1948; Juan León Mera, *Antología ecuatoriana*, Quito, 1892; Felipe Pedrell, *Cancionero musical popular español*, Valls [1918-1922], 4 vols.; Kurt Schindler, *Folk music and poetry of Spain and Portugal*, Nueva York, 1941; Alberto Sevilla, *Cancionero popular murciano*, Murcia, 1921.

Zéjel: Más olvidado parece el zéjel que el cosante en la tradición folklórica, aunque su técnica no sea más difícil que la del cosante, el villancico y otras formas conservadas. Se encuentra representado con siete coplas, AÉ:BBBÉ, en versos asonantes de medidas variables entre seis y diez sílabas, con el estribillo «No hay tal andar como buscar a Cristo, — no hay tal andar como a Cristo buscar», en una canción asturiana incluida en Martínez Hernández, *Antología*, 68. Tal canción, conocida en otros lugares de España, es ejemplo único de esta especie, a juicio de Martínez Torner, *Symposium*, 1950, IV, 154. Indicio de resucitada popularidad es la poesía de sátira política en zéjeles octosílabos aparecida en 1933 en un periódico madrileño y reproducida por A. R. Nykl, *Cancionero de Aben Guzmán*, Madrid, 1933, pág. LII.

Villancico: Alguna vez el villancico se canta en su plena forma antigua, con estribillo, mudanzas, enlace y vuelta, abba:cddc:ca, como se ve en *Milagros de San Antonio*, entre las canciones castellanas coleccionadas por Schindler, *Folk music*, pág. 95. El enlace es sustituido por un verso suelto en un villancico hexasílabo asonante, con el estribillo «Antes de la noche — a Belén llegar», de la misma colección, pág. 88. Una variante análoga, con el estribillo «Pues los gallos cantan, — cerca está el lugar», se encuentra en el repertorio argentino de Carrizo, *La Rioja*, II, 384. La forma más general del villancico moderno se reduce a una cuarteta octosílaba, a la cual sigue sin enlace ni vuelta el estribillo, formado por otra cuarteta hexasílaba. Abundan los ejemplos de esta especie en cualquier colección española o hispanoamericana.

Romance: Continúa firmemente la tradición popular del romance en versiones antiguas y textos modernos. Al lado del modelo común de asonancia sostenida, sin definida división en cuartetas, se practica el romance formado por una serie de cuartetas con cambio de rima de una a otra. Esta modalidad, común en los corridos mexicanos, se da también con abundancia en la Península y en los demás países de lengua española. Otra variedad de romance moderno consiste en el relato desarrollado en cuartetas alternas octosílabas y hexasílabas, con rimas independientes; pertenecen a esta especie el romance de la *Iluminada*, en Ledesma, *Folk-lore*, 166, y los de *La huida a Egipto*, *El niño perdido* y otros de Schindler, *Folk music*, 49, 67, 69, etc. Son también numerosos los romancillos hexasílabos como los de *Don Bueso*, *Las tres cautivas* y *Las tres bordadoras*. Los corridos mexicanos se componen en octosílabos y en otros metros, en cuartetas y en estrofas más extensas, en forma simple y con estribillos; enumera treinta y dos variedades Vicente T. Mendoza, *Romance y corrido*, página 132.

Cuarteta octosílaba: Es la más corriente de las estrofas populares. Se cuentan por millares en las colecciones folklóricas. Puede decirse que su abundancia compite con la de los refranes. Se canta en la jota aragonesa, en la charrada salmantina, en la ronda manchega, en la cueca chilena, en la mañanita mexicana, etc. Figura en el canto andaluz con los nombres de saeta, petenera, malagueña, rondeña, granadina y varios otros enumerados por Manuel Machado en su *Cantaora*. A veces se componen en serie encadenada repitiendo la última palabra o todo el verso final de cada cuarteta al principio de la siguiente; ejemplos de cuartetas encadenadas se hallan en Schindler, *Folk music*, pág. 6, núm. 78, y en Carrizo, *La Rioja*, II, 143. El enlace y repetición ofrecen rasgos de rondel asonante y popular en «Alégrate, corazón», y «El toro tenía seis meses», en Schindler, *Ibid.*, págs. 10 y 14. Dos cuartetas octosílabas con dos solas rimas alternas y con trabada repetición de conceptos constituyen el ejemplo de valona mexicana notado por Mendoza, *Romance y corrido*, pág. 18.

Cuarteta hexasílaba: Se emplea especialmente como estribillo. Participa de la abundancia de la cuarteta octosílaba, a la cual acompaña en villancicos, jotas y romances alternos. La *vidalita* argentina es una cuarteta hexasílaba en la que la exclamación «vidalitá», con apoyo sobre la última sílaba, se intercala después de los versos primero y tercero; ejemplos en Carrizo, *Jujuy*, página CXVIII. De análoga composición es el *caramba* mexicano, citado por Mendoza, *Cancionero*, pág. 2. Hexasílabos y octosílabos suelen combinarse en cuartetas, 6-8-6-8 y 6-6-8-8. Se encadenan entre sí las cuartetas hexasílabas en canciones como la de «El carbonero — que está en la esquina», Schindler, *Folk music*, pág. 4. La seguidilla gitana, algunas veces llevada al campo literario en el período modernista, es una cuarteta hexasílaba en la que el tercer verso es sustituido por un endecasílabo, 6-6-11-6. Esta misma copla, con supresión de un hexasílabo, 6-11-6, es conocida en Andalucía con el nombre de *playera:* «Yo no sé qué tiene — la hierbabuena de tu huertecito — que tan bien me huele». F. Rodríguez Marín, *La copla*, Madrid, 1910, págs. 11-15.

Sextilla: Numerosas canciones populares castellanas se sirven

de la sextilla de semiestrofas simétricas, con rima asonante generalmente aguda en los versos tercero y sexto. Se combinan de ordinario dos metros distintos: «Al lado de mi cabaña — tengo una huerta — y un madroñal; — con mi cabaña y mi huerta — y mis madroños — ¿qué quiero más?» Martínez Hernández, *Antología*, 160. Otros ejemplos presentan las combinaciones 8-8-6:8-8-6, 8-6-6:8-6-6 y 7-6-6:7-6-6, Schindler, *Folk music*, núms. 11, 298 y 532.

Quintilla: La copla popular formada por cinco octosílabos asonantes ofrece varios ejemplos en el *Cancionero murciano* de Alberto Sevilla. Consta ordinariamente de dos asonancias alternas, ababa; en algunos casos queda suelto el primer verso, abcbc. Quintillas de esta especie, a las que se añade la variante abaca, forman las secciones de *tonás, livianas, polos* y *cañas* del libro *Cante hondo*, de Manuel Machado, Madrid, 1916, págs. 69-71.

Terceto: Tiene su campo principal en los estribillos. El terceto octosílabo, aba, es además, como se sabe, forma característica de la *solear* andaluza. Una serie de tercetos de esta clase compone la canción murciana *Coro de aguinaldo*, recogida por Sevilla, *Cancionero*, 164. El mismo terceto, con el primer verso reducido a tres sílabas, representa el molde de la *soleariya:* «Los celos — se gozan en abatir — castillitos por los suelos». S. y J. Álvarez Quintero, *Cancionera*, II. Bajo otra variedad figura la soleariya, como se vio antes, §449, en *Cante hondo*, de M. Machado.

Pareado: Aparte de su ordinario papel en estribillos y aleluyas, el pareado aparece en canciones de corro y en juegos dialogados. Uno de los ejemplos más conocidos es el de «¿Quién dirá que no es una — la rueda de la fortuna?» E. Martínez Torner, *Cancionero asturiano*, núm. 286. La *alegría* andaluza es un pareado de 5-10 o de 6-11: «Vente conmigo — a la retamas de los caminos», «Sale de la alcoba — coloradita como una amapola», F. Rodríguez Marín, *La copla*, págs. 11-12. Aparece incorporado a la poesía popular el perqué de pareados contrapuestos; ejemplos en Ledesma, *Cancionero salmantino*, núm. 28, y Mendoza, *Romance y corrido*, pág. 708. Una extensa colección de pareados y tercetos argentinos de distinto tipo y carácter, 8-8, 8-7, 8-5-5, 8-7-5, etc., se halla en Carrizo, *La Rioja*, III, 379-389.

Décima y glosa. Décimas y glosas pertenecen en los países hispanoamericanos al dominio de la poesía popular. Ocupan amplio espacio entre el material anónimo reunido en los cancioneros argentinos; muchas se refieren a personajes y sucesos de la historia nacional. La décima es el molde en que compone sus guajiras el jíbaro de las Antillas. Representa la glosa papel especialmente importante en el folklore mexicano. Ni una ni otra figuran sino de manera excepcional en los repertorios de cantos populares españoles. En la glosa predomina el tipo de cuarteta como tema y cuatro décimas como texto. Entre las glosas argentinas, el texto se desarrolla a veces en redondillas, quintillas o sextillas. Se procede con relativa libertad respecto al orden de las rimas y a la distinción entre consonancia y asonancia.

Seguidilla: Una parte principal de los cancioneros populares españoles corresponde a las seguidillas simples y compuestas. Son menos abundantes en los repertorios hispanoamericanos. A la copla compuesta, 7-5-7-5:5-7-5, considerada como peculiar de España, se le añade en Jujuy después del cuarto verso otro de siete sílabas para igualarla con dos simples, Carrizo, *Jujuy*, CXXIII. Su antigua fluctuación sigue practicándose en numerosos ejemplos: 5-5-7-5, «Zapato blanco, — media de seda, — veinticinco estudiantes — con su bandera», Schindler, *Folk music*, pág. 36; 6-6-7-5, «Una cinta verde — y otra colorada, — dicen que tengo dueño, — no tengo nada», Carrizo, *Jujuy*, 364. La variedad clásica, 7-6-7-6, se encuentra con relativa frecuencia: «Una abeja en los labios — le picó a mi bien; — siempre van las abejas — donde está la miel», Sevilla, *Cancionero*, 538. De la seguidilla chamberga, con su apéndice de pareados de tres y siete sílabas, 7-5-7-5:3-7:3-7:3-7, se registran ejemplos en Castilla y Murcia; se aplica en general a temas religiosos, Ledesma, *Folk-lore*, 162. La seguidilla se emplea en serie de coplas con asonancia independiente, en romancillos como el de *Los peregrinitos:* «Para Roma caminan — dos peregrinitos, — hijos de dos hermanos, — carnales primos», Schindler, *Ibid.*, págs. 102-104.

Estribillos: En la poesía antigua el estribillo fue elemento principal del villancico; en la canción popular moderna sirve sobre todo como complemento a cuartetas y seguidillas. De ordinario no se sujeta a la rima de la estrofa a que acompaña ni tampoco en muchos casos a sentido. La copla encierra un pensamiento; el estribillo añade una nota lírica. Con frecuencia el mismo estribillo se aplica a distintas coplas. Sorprende la abundancia de los estribillos y la variedad de sus formas y temas. Tienen su campo más fértil en las provincias del norte de España; el canto andaluz,

fundamentalmente lírico por sus propias modulaciones, rara vez utiliza el estribillo. Constan en general de cuatro versos, aunque puedan ser más extensos o más breves. Como en los siglos XVI y XVII, ofrecen amplio margen a los efectos rítmicos. Sólo en el libro de Schindler, aparte de los que aparecen compuestos en versos de seis y ocho sílabas, se registran estribillos pentasílabos: «Que no la llames — que ya no viene, — que tiene otro — que la entretiene», núm. 37; heptasílabos: «Al olivo, al olivo, — al olivo subí, — por cortar una rama — del olivo caí», núm. 70; eneasílabos: «Qué serenita cae la nieve, — y el aire cierzo la detiene», número 377; decasílabos: «Ay, sí, sí, que me ha dicho Manolo, — ay, sí, sí, que no vaya a los toros», núm. 31; endecasílabos dactílicos: «La serranita que va por el monte — no puede andar que la coge la noche», pág. 25, núm. 467.

Metros diversos: En el relato de *El corregidor y la molinera,* la estrofa tiene por base una cuarteta octosílaba: «En cierto lugar de España — había un molinero honrado — que ganaba su sustento — con un molino alquilado»; la cuarteta va seguida por una serie de pentasílabos que se agrupan generalmente en tercetos: «Y era casado — con una moza — como una rosa»; terminan estas series con apéndice de seguidilla: «Hasta que un día — le declaró el intento — que pretendía», Schindler, *Folk music,* pág. 104. A este mismo tipo de elaboración semipopular pertenece la canción del *Rosario de la Aurora,* resto persistente de la combinación de versos de diez, doce y seis sílabas antiguamente usada en letras de danza: «Si la Aurora entrara en tu cuarto», Sevilla, *Cancionero,* 121-152; en canciones de la Pasión: «Lo primero después de la cena — Cristo con los suyos se fue a consolar», Ledesma, *Folk-lore,* pág. 143, y en alboradas de mayo: «Tu garganta tan clara y tan bella — todo lo que bebes se aclara con ella», Pedrell, *Cancionero,* II, 1. Análoga combinación se observa en corridos mexicanos como el de *Clarín de campaña:* «Mientras tengan licor las botellas — hagamos con ellas más dulce el vivir», Mendoza, *Cancionero,* pág. 89.

En resumen, romances y cuartetas abundan en todos los países hispánicos. Las seguidillas, bajo varias formas, son frecuentes sobre todo en España. Décimas y glosas tienen especial arraigo en América. El canto andaluz, poco variado en metros y estrofas, se distingue principalmente por la riqueza de sus recursos melódicos. Se observa escaso recuerdo del cosante y del zéjel y decidida simplificación métrica del villancico. Formas modernas desarrolladas con predilección son los romances en cuartetas independientes, los de cuartetas octosílabas y hexasílabas alternas, las cuartetas que combinan estos mismos metros y las sextillas simétricas de asonancia aguda. Junto al imperio general del verso de romances, cuartetas y seguidillas, resalta en la canción castellana la policromía de los estribillos.

fundamentalmente lírico por sus propias modulaciones, rara vez utiliza el estribillo. Constan en general de cuatro versos, aunque puedan ser más extensos o más breves. Como en los siglos XVI y XVII, ofrecen amplio margen a los efectos rítmicos. Sólo en el libro de Schindler, aparte de los que aparecen compuestos en versos de seis y ocho sílabas, se registran estribillos pentasílabos: «Que no la llames — que ya no viene, — que tiene otro — que la entretiene», núm. 37; heptasílabos: «Al olivo, al olivo, — al olivo subí, — por cortar una rama — del olivo caí», núm. 70; eneasílabos: «Qué serenita cae la nieve, — y el aire cierzo la detiene», número 377; decasílabos: «Ay, sí, sí, que me ha dicho Manolo, — ay, sí, sí, que no vaya a los toros», núm. 31; endecasílabos dactílicos: «La serranita que va por el monte — no puede andar que la coge la noche», pág. 25, núm. 467.

Metros diversos: En el relato de *El corregidor y la molinera,* la estrofa tiene por base una cuarteta octosílaba: «En cierto lugar de España — había un molinero honrado — que ganaba su sustento — con un molino alquilado»; la cuarteta va seguida por una serie de pentasílabos que se agrupan generalmente en tercetos: «Y era casado — con una moza — como una rosa»; terminan estas series con apéndice de seguidilla: «Hasta que un día — le declaró el intento — que pretendía», Schindler, *Folk music,* pág. 104. A este mismo tipo de elaboración semipopular pertenece la canción del *Rosario de la Aurora,* resto persistente de la combinación de versos de diez, doce y seis sílabas antiguamente usada en letras de danza: «Si la Aurora entrara en tu cuarto», Sevilla, *Cancionero,* 121-152; en canciones de la Pasión: «Lo primero después de la cena — Cristo con los suyos se fue a consolar», Ledesma, *Folk-lore,* pág. 143, y en alboradas de mayo: «Tu garganta tan clara y tan bella — todo lo que bebes se aclara con ella», Pedrell, *Cancionero,* II, 1. Análoga combinación se observa en corridos mexicanos como el de *Clarín de campaña:* «Mientras tengan licor las botellas — hagamos con ellas más dulce el vivir», Mendoza, *Cancionero,* pág. 89.

En resumen, romances y cuartetas abundan en todos los países hispánicos. Las seguidillas, bajo varias formas, son frecuentes sobre todo en España. Décimas y glosas tienen especial arraigo en América. El canto andaluz, poco variado en metros y estrofas, se distingue principalmente por la riqueza de sus recursos melódicos. Se observa escaso recuerdo del cosante y del zéjel y decidida sim-

plificación métrica del villancico. Formas modernas desarrolladas con predilección son los romances en cuartetas independientes, los de cuartetas octosílabas y hexasílabas alternas, las cuartetas que combinan estos mismos metros y las sextillas simétricas de asonancia aguda. Junto al imperio general del verso de romances, cuartetas y seguidillas, resalta en la canción castellana la policromía de los estribillos.

ÍNDICE DE MATERIAS [1]

[1] En este índice y en el de autores las cifras se refieren a las páginas.

ÍNDICE ONOMÁSTICO